Vorbarocker Klassizismus und Griechische Tragödie

Analyse der „Antigone"-Uebersetzung des Martin Opitz

Von Richard Alewyn

VORBEMERKUNG

Diese Arbeit unternimmt es, die Aufnahme einer geschichtlichen Erscheinung — der griechischen Tragödie — durch den Geist einer wesensfremden Epoche — des Opitzianischen Klassizismus — zu untersuchen. Der persönliche Ausgangspunkt des Verfassers bedingt es, daß die Erörterung sich dabei wesentlich auf dem Boden der deutschen Literatur bewegt, der welthistorische Rang der griechischen Tragödie, daß etwaige unvermeidliche Sympathien auf der Seite der letzteren stehen. Die Ergebnisse der Untersuchung werden sich indes für die Erkenntnis beider Teile als fruchtbar erweisen. Die Mittel liefert die Analyse einer für beide repräsentativen Uebersetzung. Nirgends erscheint die Berührung zweier Kulturgesinnungen inniger, nirgends aber auch verrät sich Art und Grad von Verwandtschaft oder Fremdheit aufrichtiger als auf diesem Literaturgebiet, das die Kulturgrenzen umlagert. Das physiognomische Gesetz, daß eine Erscheinung, je unscheinbarer sie ist, desto leichter der Kontrolle des Bewußtseins entschlüpft, um so aufschlußreicher also für den inneren Formwillen des Urhebers wird, hat den Verfasser veranlaßt, den Spuren des sprachlichen Assimilationsprozesses bis an die mikroskopische Grenze nachzugehen. Er glaubt dabei gezeigt zu haben, daß die Grenze geistesgeschichtlicher Bedeutung des historischen Gegenstandes erst da liegt, wo das persönliche Fassungsvermögen des Forschers endet.

Dieser Auffassung kam der zweite Wunsch entgegen, einmal den Versuch zu machen, eine stilistische Analyse in möglicher Vollständigkeit durchzuführen. Was diese Untersuchung dabei,

wie mir scheint, von ähnlich gerichteten Arbeiten unterscheidet, ist, daß hier nicht ein Sprachkörper nach dem Schema eines — wie auch immer zustande gekommenen — Fragebogens von außen her über gewisse stilistische Formeln und Figuren verhört wird, und dann diese Symptome in irgend welchen Gruppierungen als stummes Material in endloser Aufzählung gesammelt werden, sondern daß ihr die Ueberzeugung zugrunde liegt, daß „Stil" als die Gesamtheit der Ausdruckserscheinungen an einem schöpferischen Organismus (sei es Individuum, Gruppe, Stamm, Volk, Epoche oder Kulturkreis) eine notwendige und sinnvolle Einheit darstellt, an der es Aeußerliches oder Zufälliges nur für oberflächliches Erkennen gibt. Diese Ueberzeugung ist unveräußerliche Voraussetzung jeder theoretischen und praktischen Physiognomik des Stils. Mag es auch grundsätzlich zweifelhaft bleiben, ob die Literaturgeschichte jemals den Grad stildiagnostischer Sicherheit erreichen wird, über den die Kunstgeschichte bedingungslos verfügt, so sind doch Organe und Methoden sprachlicher Stilerkenntnis heute noch so weit von der Grenze möglicher Vervollkommnung entfernt, daß ihre Ausbildung als eine unserer dringlichsten Pflichten erscheint, als deren Ziel eines Tages eine physiognomisch gerichtete Geschichte der deutschen Sprache von uns gefordert werden wird[1].

[1] Die vorliegende Arbeit ist unter den Augen meines Lehrers, des Herrn Prof. Max Frhr. v. Waldberg entstanden, dem ich auch an dieser Stelle für seine unermüdliche Hilfsbereitschaft meinen herzlichen Dank ausspreche. Sie wurde im Sommer 1925 von der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg als Doktordissertation angenommen. Die Drucklegung hat leider erhebliche Kürzungen erfordert, besonders in der Wiedergabe der in viel größerem Umfange gesammelten Belege des Anhangs, die in ihrer jetzigen Form weniger beweisen als an Beispielen den Text erläutern und bisweilen eine umständliche Beschreibung ersetzen sollen.

Da eine Ausgabe der Opitzschen „Antigone" mit Verszählung nicht existiert, zitiere ich zur Erleichterung der Nachprüfung die Uebersetzung ebenso wie den griechischen Text nach der Zählung der modernen griechischen Sophokles-Ausgaben. Im Wortlaut dagegen folge ich für den griechischen Text der Triklinischen Rezension (vgl. S. 15), für die deutsche Uebersetzung der Frankfurter Opitzausgabe von 1644, die nach Rubensohns Vermutung (Griechische Epigramme, Weimar 1897, S. CCX f.) die Ausgabe letzter Hand vertritt. Auf dieselbe Ausgabe beziehen sich die übrigen Opitzzitate und zwar bedeutet:

W.P. I, II = Weltliche Poemata, Bd. I, II.
G.P. = Geistliche Poemata.

Nach den Neudrucken zitiere ich dagegen:

„Poeterey" = Buch von der deutschen Poeterey, Hallische Neudrucke Nr. 1.
„Poemata" = Teutsche Poemata, hrsg. v. Georg Witkowski, ebd. Nr. 189—192.

ERSTES KAPITEL

DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE IN DEUTSCHLAND BIS OPITZ

1. Theorie der Tragödie

Das Eindringen der antiken Literatur in Deutschland ist im 16. Jahrhundert in Art und Grenzen bestimmt durch die Reformation. Das Bündnis mit der Reformation zeichnet den deutschen Humanismus so wie den italienischen das mit der Renaissance. Umgekehrt erfährt Deutschland in diesem Jahrhundert fast so wenig eine Renaissance wie Italien eine Reformation. Demzufolge ist nur im Süden die Rezeption der antiken Dichter ästhetisch, in Deutschland bleibt sie moralisch. Ihr sittlicher Gehalt ist der einzige Ausweis, mit dem sie die enge Zensur der Reformation passieren. Daß es dabei immer erneuter Rechtfertigungen bedarf, verrät ein uneingestandenes Gefühl für die eigentliche Unangemessenheit dieser Auffassung. So erhält die deutsche Dichtertheorie einen von der der europäischen Renaissance unterschiedenen eigentümlichen Charakter. Konstituiert sich diese zu abgeschlossenen Poetiken: Lehrbüchern der dichterischen Formen und Mittel, Anleitungen zu eigener poetischer Produktion, so beschränkt sich jene auf die Apologie, die unermüdlich Nützlichkeit und sittlichen Gehalt der behandelten Autoren untersucht und anpreist. Erst bei Opitz, bei dem die europäische Renaissance — als Stoffwelt, nicht als Stilkategorie verstanden — in die deutsche Dichtung eintritt, ist zum ersten Male die sittliche Apologie aus dem Geiste der deutschen Reformation mit der poetischen Anweisung im Sinne der Renaissance vereinigt.

Die bedenkliche Folge dieser Situation ist, daß die griechische Dichtung ihren Eintritt in den deutschen Geistesbezirk erkaufen muß durch völlige Preisgabe ihres dichterischen Charakters. Nur selten und wie versehentlich taucht in Vorreden und theoretischen Schriften einmal eine ästhetische oder formale Beobachtung auf, Gesinnung und Lehre nehmen allen Anteil in Anspruch. Die in die Dichtung hineingearbeitete Lehre findet man dabei in doppelter Gestalt: uneigentlich und im Bilde in den „fabulae", den Historien, eigentlich und geradezu in den „sententiae" den Sprüchen. Dabei gelten bald die Sprüche als die Quintessenz der Fabeln, bald die Fabeln als die Illustration der Sprüche. Man liebte es, die Sentenzen am Ende des Bandes in einem alphabetischen Verzeichnis zusammenzustellen und sie im Text durch Fettdruck oder

Anführungszeichen hervorzuheben. Diese gnomischen Häkchen bedienen den Leser noch in der Opitzschen „Antigone", sie beleuchten, wie ausschließlich literarisch und als Lesedramatik diese Gattung gedacht war.

Ueber Inhalt und Absicht der tragischen Belehrung neigen sich die Meinungen mit einiger Deutlichkeit nach zwei Richtungen: In der aktiveren, handfesteren Gesinnung des Protestantismus warnt die Tragödie durch Vorführung der schlimmen Folgen vor Ungehorsam und Ueberhebung gegen Gott und erreicht Besserung und Bekehrung, bei den mehr kontemplativen Humanisten gewöhnt sie durch häufige Vorführung an das Anschauen und damit auch bald an das Ertragen von Leid und Unglück. Diese stoizistische Auffassung gewinnt langsam die Oberhand und bemächtigt sich im 17. Jahrhundert der Poetiken.

Sie wird vermittelt durch Heinsius. Auf dessen Abhandlung „De tragoediae constitutione" (Leiden 1617) hatte Opitz schon in der „Poeterey" ausdrücklich verwiesen. Jedoch ist übrigens die Tragödie hier noch sehr flüchtig und sichtlich ohne eigenes Interesse behandelt mit wenigen Lehrsätzen, die aus Scaliger referiert sind, und die sich auf die Angabe von Gegenstand und Grenzen der Gattung beschränken. Erst die eigene übersetzerische Tätigkeit brachte Opitz in nähere Beziehung zu dieser Materie. Die Vorrede der ein Jahr nach der „Poeterey" veröffentlichten „Trojanerinnen" holt sein Wort über das Drama nach. Die im Abstand von zehn Jahren folgende Vorrede der „Judith" (1635) erklärt die Tragödie schon für die vornehmste Gattung der Poesie überhaupt. Im übrigen bekennt er sich für seine Opern, die „Judith" und die schon früher erschienene „Dafne", der Unwürdigkeit dieser Gattung vor dem Gericht der antiken Theorie mit einiger Unbehaglichkeit wohl bewußt, ein Beweis, daß er in der Oper nicht wie ihre italienischen Erfinder die Wiedergeburt des griechischen Theaters zu erkennen vermochte. Die lateinische Vorrede der „Antigone" enthält noch einige Nachträge, die wir mit den übrigen Zeugnissen als Opitzens Tragödientheorie zusammenfassen:

Es ist ein Zeichen für eine beginnende Wandlung von gesellschaftlicher Stellung und Bedeutung der Poesie und verrät das Eindringen der Renaissance in Deutschland, daß vor die moralische nunmehr die soziale Apologie des Dichters tritt. Seit die geistige Führung in Deutschland von den Städten an die Höfe übergegangen war, war die gesellschaftliche Rehabilitierung des Dichterstandes aus der verachteten Pritschmeisterei ein entschei-

dendes Lebensproblem der neuen Dichtung geworden. Das eindringlichste Mittel dazu war der Hinweis auf erlauchte Zunftgenossen der Vergangenheit. So belehrt die Vorrede der „Trojanerinnen“[2]: „Günstiger Leser / Trawer Spiele tichten ist vor Zeiten Keyser / Fürsten / großer Helden und Weltweiser Leute Thun gewesen“. Der Beweis folgt in Gestalt einer Liste römischer Kaiser und Hofleute, die Tragödien verfaßt hätten. Aehnlich faßt sich die Widmung der „Antigone“[3] durch einen nicht mißzuverstehenden Hinweis auf die vorzügliche Ehrung, die griechische und römische Dichter unter ihren Mitbürgern genossen, und auf den Aufwand, den man für die Aufführung der Tragödien nicht gescheut habe. Sophokles selbst sei für die „Antigone“ mit der Präfektur von Samos belehnt worden, man habe also die Dichter auch öffentlicher Aemter nicht für unwürdig gehalten. Selbst ein Kaiser wie Augustus habe es nicht verschmäht, unter die Tragödiendichter zu gehen, und einen „Ajax“ verbrannt, als er hinter seinen eigenen Erwartungen zurückblieb.

Gilt diese Erörterung den neuen gesellschaftlichen Mächten, so nimmt eine moralische Apologie die Poeterei vor der immer noch die öffentliche Meinung beherrschenden Reformationsgesinnung in Schutz. In seiner Poetik hatte Opitz ihr breiten Raum verstattet, in der „Antigone“ beschränkt sie sich auf die Zurückweisung der unwürdigen und kaum glaublichen Ueberlieferung, daß Sophokles an einer Weinbeere erstickt sei.

Der Würde des Dichters entspricht der Zweck der Tragödie selbst. Ueber ihn teilt die Vorrede der „Trojanerinnen“ mit, daß man mit ihr „die Feinde des gervhlichen Lebens / nemlich die Verwirrungen des Gemütes / vnterdrükken vnd dämpffen köndte. Dann eine Tragödie / wie Epictetus soll gesagt haben / ist nichts anderes als ein Spiegel derer / die in all jhrem thun vnd lassen auff das blosse Glück fusen. Welches wir Menschen ins gemeine zum Gebrauche haben; wenig ausgenommen / die eine vnd andere vnverhoffte Zufälle voran sehen / vnd sich wider dieselbigen verwahren / dz sie jhnen weiter nit schaden mögen als an eusserlichen Wesen vnd an denen Sachen / die den Menschen eygentlich nicht angehen. Solche Beständigkeit aber wird uns durch Beschawung der Missligkeit des Menschlichen Lebens in den Tragödien zuförderst eingepflantzet: dann in dem wir großer Leute / gantzer Städte vnd Länder eussersten Vntergang zum offtern

[2] W.P. I, S. 314.
[3] Ebd. S. 249.

schawen vnd betrachten / tragen wir zwar / wie es sich gebüret / erbarmen mit jhnen / können auch nochmals auss Wehmuth die Thränen kaum zurückhalten; wir lernen aber darneben auch durch stetige Besichtigung so vielen Creutzes vnd Vbels / das anderen begegnet ist / das vnserige / welches vns begegnen möchte / weniger fürchten vnd besser erdulden." Das ist die Abstumpfungstheorie, die Heinsius kaum deutlicher formuliert hatte. Sie ist in der „Antigone" nur gering variiert: „et huic fini Tragicorum scripta imprimis producuntur, ut ex contemplatione nimirum fortunae, qualiscunque ea est, alienae nostram, sive florentem bonis artibus retinere diligentius, sive adversam ac iacentem moderatius erectoque animo ferre discamus". Witzigung und Belehrung ist also auch hier noch der Zweck der Tragödie. Das Theater ist moralische Anstalt, die Erziehung zur stoischen Ataraxie seine Aufgabe. Im Gefolge dieser Theorie erscheint das große Märtyrerdrama, das aus der Schule Senecas das kommende Jahrhundert beherrscht[4]. Aber es wird nun herausgeboren werden aus einem aus dem Elend des großen Krieges ausbrechenden ganz neuen Pathos des Leidens. Die stoizistische Ablehnung des Leidens bei Opitz wird nun verdrängt durch eine tiefchristliche Ausschöpfung bei Gryphius. Das rückt diesen trotz formaler Rückkehr zu Seneca dem tragischen Bewußtsein der Griechen näher, als Opitz es ist, selbst wenn er Sophokles übersetzt. Was auch Gryphius noch von den Griechen grundsätzlich trennt, ist, daß auch bei ihm das Leiden immer noch herrührt aus der Unbeständigkeit der irdischen Dinge, der Hinfälligkeit menschlichen Glücks überhaupt, nicht aus einem einmaligen katastrophischen Ereignis. Hier ruht der Unterschied christlich-pessimistischer und griechisch-tragischer Weltanschauung überhaupt.

2. Tragödie und Drama

Die rein stoffliche Auffassung bestimmt auch den Weg der griechischen Tragödie durch die poetische Literatur. In den lateinischen Uebersetzungen äußert sie sich als fast völlige Gleichgültigkeit gegen die dichterische Form, und nicht nur aus sprachlicher Bequemlichkeit. Naogeorgus, der selbst lateinische Tragödien verfaßt hat, ist der einzige, der eine metrische Nachbildung versucht[5]. Die übrigen bleiben am liebsten in einer Prosa, die sich

[4] vgl. Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama, Berlin 1907, S. 28 ff. und passim.

[5] Erich Schmidt (A. D. B. XXIII, S. 250) kennt von ihm merkwürdiger Weise nur Uebersetzungen des Ajax und des Philoktetes, nicht die Gesamtübersetzung aller sieben Tragödien.

begnügt, referatweise den gedanklichen Inhalt wiederzugeben, unter Verzicht auf alle dem baren Sinnverständnis entbehrlichen Schmuckformen und Abschweifungen der griechischen Rede. Mit solchen nackten Prosagerüsten hatte Melanchthon für Pindar und Euripides den Anfang gemacht[6]. Nach diesem Muster entstand aus seinem Wittenberger Kreis die erste vollständige lateinische Sophoklesübertragung in Deutschland von Vitus Winsemius im Jahre 1546[7].

Die Beschäftigung mit den griechischen Tragikern war damals, und nicht nur in Deutschland, stark beeinträchtigt durch die unbedingte Vorherrschaft Senecas und der römischen Komödie. Erst gegen Anfang des 17. Jahrhunderts treten vorübergehend und international die griechischen Dichter mehr in den Vordergrund. Gleichzeitig verlegt sich dabei der Akzent von Euripides auf Sophokles. Das verkörpert sich in Deutschland in dem Verhältnis der zwei Kreise, in denen die griechische Tragödie gepflegt wird, der Wittenberger und der Straßburger Schule. Jene, im zweiten Viertel des Jahrhunderts blühend, stand unter der geistigen Führung Melanchthons und natürlich unter dem stärksten Eindruck der Reformation. Sie hat durch die Schulen die Richtung des deutschen Humanismus auf Jahrhunderte hinaus bestimmt. Hier fand im Jahre 1525 mit der „Hekabe" des Euripides die erste deutsche Tragödienaufführung statt[8]. Für die nächsten Jahre sind noch zahlreiche solcher Aufführungen und für Melanchthons Vorlesungstätigkeit noch vielfache Beschäftigung vorzugsweise mit Euripides bezeugt[9]. Mit dem inneren und äußeren Rückgang der Reformationsbewegung nach der Mitte des Jahrhunderts verlor auch diese Schule an Bedeutung.

Die Führung ging nun mehr und mehr an das Straßburger Gymnasium über unter der Leitung des vortrefflichen Johannes Sturm und seiner organisatorisch nicht minder begabten Nachfolger. Hier fühlte man sich in der süddeutschen Tradition des volkstümlichen Schauspiels. Die Rezeption der griechischen Tragödie war hier deshalb von vornherein weniger eine literarisch-philologische Angelegenheit, sondern war durchaus durch die

[6] Corpus Reformatorum XVIII.

[7] Ueber W. vgl. Hartfelder in der A. D. B. Die erste Ausgabe des „Sophokles" erschien jedoch schon Frankfurt 1546, während Hartfelder mit Zedler erst die zweite Ausgabe ebd. 1549 kennt.

[8] Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. II, S. 243 f.

[9] Vgl. Hartfelder, Philipp Melanchthon als Praeceptor Germaniae, Berlin 1889.



Bühne bestimmt, ja sie hatte ihre bestimmte volkserzieherische Funktion im Rahmen eines nicht kleingedachten Kulturprogramms. Hier beginnt der Humanismus schon in die Renaissance überzugehen. Das ewig denkwürdige Zeugnis dafür sind die großangelegten Straßburger Akademieaufführungen in lateinischer und griechischer Sprache, welche die deutsch-hellenische Idee des Gesamtkunstwerks in diesem Jahrhundert am eindrucksvollsten verwirklichen. Hier gewinnt auch Sophokles an Bedeutung, der sich hier zum ersten Male der Bühne bemächtigt und sogar in deutscher Sprache als Textbuch in die Hände der Zuschauer gelegt wird. Ein solches besitzen wir aus dem Jahre 1608 in der Verdeutschung des Sophokleischen „Ajax" durch den Magister Wolfhart Spangenberg[10].

Wilhelm Scherer, der sich rühmen darf, die Straßburger Dichtergruppe zum ersten Male in ihrer Bedeutung erkannt zu haben, hat ihren absoluten Wert gewiß nicht überschätzt, wohl aber unseres Erachtens die Aussichten ihrer Wirkung. Dazu, daß sich hier ein großes deutsches Drama vorbereitete, welche Ansätze dann der ausbrechende große Krieg im Keime wieder erstickt habe, fehlte es an den wesentlichen Voraussetzungen: sowohl einer deutschen Dichtersprache, die der lateinischen und den ausländischen Kunstsprachen ebenbürtig, als auch an einer ausgebildeten dramatischen Gattung, deren Form und Tradition den Ansprüchen hoher Dichtung gewachsen gewesen wäre. Diesen Mangel zeigt schlagend der unüberbrückte Abstand zwischen den lateinischen und den deutschen Dichtungen der Straßburger Schule, der an den eigentlichen Uebersetzungen wiederum am auffälligsten zu Tage tritt. Opitz erst — und das unterscheidet ihn von Spangenberg sowohl als von aller vorausgegangenen Uebersetzungsliteratur — liefert das erste Beispiel einer Uebersetzung unter prinzipieller Wahrung des Niveaus.

Um zu erklären, was diese Behauptung besagen wolle, muß etwas weiter ausgeholt werden. Es wird damit unterstellt, daß es etwas gibt, wie eine soziale Schichtung der Literaturgattungen, ablesbar zumeist an dem ihnen zugehörigen Sprachniveau[11]. Diese Tatsache beruht auf immanenten Eigenschaften der Gattung und bleibt unberührt vom Charakter des Stoffs oder der sozialen Stel-

[10] Von Euripides war schon im Jahre 1584 die „Iphigenia in Aulis" durch Michael Babst für die Bühne der Meißener Fürstenschule übersetzt worden.

[11] Diese Vorstellung ist ja auch den Poetiken der Zeit durchaus geläufig, z. B. Poeterey, S. 33 ff.

lung des Verfassers. Auch bei gemeinsamem Stoff steht eine Novelle des Boccaccio auf aristokratischer, ein Schwank des Montanus auf plebeischer Stufe. Und auch in den Händen fürstlicher Damen ist das ritterliche Epos des Mittelalters in die bürgerliche Tonart transponiert worden, die das deutsche Reformationszeitalter beherrscht. Neben Schwank und Roman ist es erfüllt von allen denkbaren bürgerlichen Gattungen: Volksstück, Gesellschafts- und Kirchenlied, Satire, Predigt, Flugblatt und Pamphlet. Diese Literatur führt nur bürgerliche und bäurische Sprache, deren Spannweite und Horizont durch den Umfang des Lutherschen Bibeldeutsch festgelegt ist. Die Schwere dieser Atmosphäre legte sich unweigerlich über alle fremde Dichtung in dem Moment, in dem sie die deutsche Sprachgrenze überschritt. Auch die humanistische Tragödie Senecascher Observanz mußte sich diesem Gewand bequemen. So entstand das deutsche (ernste) Schuldrama. Diesen Bann zu brechen, wäre nur ein neuer Sprachschöpfer fähig gewesen. So mußte man versuchen, sich mit den vorhandenen Mitteln einzurichten, eine Einschränkung, zu der sich die Humanisten überall da gerne bereit fanden, wo sie geschah in dem Gefühl, der reformatischen Sache dienlich zu sein. Damit war die humanistische Literatur deutscher Zunge ein freiwilliger Abstieg und behielt das Bewußtsein dieses Abstiegs, von dem man erleichtert wie in eine Heimat zur Sprache Horazens und Ciceros zurückkehrte, die einzig die einer geistigen Existenz würdigen Formen enthielt. Die humanistische Gesellschaft deutscher Nation bewegt sich also nicht nur in zwei Sprachen, sondern auch auf zwei Sprachstufen: einer für die Gegenstände der Bildung und des geistigen Daseins, zu denen auch höhere Dichtung gehörte, -- einer anderen für Familie und Volk, für die dumpferen religiösen und gemütlichen Bedürfnisse. Die Schuld dieser verhängnisvollen Spaltung trägt nicht die Renaissance, sondern der Zustand der deutschen Sprache, deren spätgotische Enge und Dumpfheit geweckteren Ansprüchen nicht mehr genügen konnte. Die Folge dieser Spaltung war, daß höhere Dichtung nur in lateinischer Sprache möglich blieb, und daß jede Uebersetzung im besonderen nicht nur einen Wechsel des nationalen Sprachgewands, sondern auch des sozialen Sprachniveaus bedeutete. Darum war die volle stoffliche Umschmelzung, wie sie z. B. Hans Sachs übte, immer noch die glücklichere Form der Eindeutschung. In diesem Stil gelang es der Unbekümmertheit eines Simon Schaidenreisser, die Odyssee der Einmaligkeit ihrer For-

mung ganz zu entkleiden, sie auf ihren bloßen Erzählgehalt zu reduzieren und wieder in die Heimat ihrer märchenhaften Ursprünge zu entführen. Diese Technik mußte aber versagen, wo das Original eine starke innere Geformtheit mitbrachte. Dann war ein innerer Widerspruch nicht zu verwischen, und das ist der Fall der Spangenbergschen Uebersetzungen. Hier ist der hohe Stil der griechischen Tragödie auf den Boden der deutschen Schulkomödie verpflanzt und schutzlos ihrer Theaterlaune preisgegeben. Alles wird auf die Szene gebracht, nichts unsichtbar oder angedeutet gelassen, auch Vorgeschichte und Botenbericht in Handlung verwandelt. Anderen als ganz sinnlichen und drastischen Gehalt ließen weder Vers noch Sprache zu. Das Dichterische entfloh, der Mime behielt das Feld.

Dieser Vorgang ist typisch dafür, wie dieselben Dichter, die lateinische Tragödien hohen Stils zu verfassen vermochten, in deutscher Sprache zwangsläufig in den Bann der niederen Gattung gerieten. Dieser Gegensatz zwischen einer lateinischen Kunstdichtung und einer deutschen Volksdichtung beherrscht die unentschlossen gespannte Atmosphäre um die Wende des 16. Jahrhunderts. Alles wartete auf einen, der entschlossen war, diese Spannung aufzulösen. Das war Opitz. Er hatte nur eine einzige, simple Idee, die noch nicht einmal ganz originell war: die Nationalisierung der humanistischen Poesie durch Erfindung einer deutschen Kunstdichtung. Das Vorbild gab das stammverwandte Holland. Mit dieser einen Konzeption, wenn man will mit dem „Aristarchus", ist er fertig. Alles andere ist nur noch Ausführung. Entwicklung gibt es nun nicht mehr, nur noch Erweiterung, Ausbau, Verbreitung. Und dieses Programm hat der kleine, lebhafte Mann durchgeführt unter Einsatz all seiner persönlichen Gaben, gewinnender Liebenswürdigkeit, unbeirrbarer Zähigkeit und patriotischen Eifers. Einige solcher Begabungen mehr, und der literarische Betrieb wäre in Deutschland so zentralisiert worden, wie es in Frankreich geschah. Wenn man sich einmal daran gewöhnen wollte, Opitz nicht lediglich als Dichter, sondern als Literaturorganisator, als Impresario allergrößten Stils zu betrachten, dann müßte man bekennen, daß hier tatsächlich eine große Aufgabe den richtigen Mann gefunden hatte. Sein Verdienst allein ist es zu nennen, daß bei seinem Tode tatsächlich eine ganze Generation von jungen Dichtern auf dem Plan stand. Daß kein Genie unter ihnen war, ist nicht seine Schuld.

Die Schaffung einer deutschen Kunstdichtung verlangte die Lösung dreier Aufgaben:

1. die soziale Rehabilitierung des Dichterstandes,
2. die metrische Reform, d. h. die Befreiung vom Knittelvers,
3. das Uebersetzen als Einführung vorbildlicher fremder Muster und als Uebung des deutschen Stils.

Nur auf den letzten Punkt dürfen wir uns im Zusammenhang unseres Themas einlassen. Opitz hatte selbst in der „Poeterey" das Uebersetzen aus fremden Literaturen als vorzügliche Sprachübung empfohlen. Wiederholt spricht er die Absicht aus, mit seinen Uebersetzungen „durch Gegenhaltung die besondere Zier und Reinigkeit der deutschen Sprache"[12] erkennen zu lassen. Es ist hier nicht nur aus der Not der eigenen Unproduktivität eine Tugend gemacht, sondern es handelt sich zunächst tatsächlich um den Erweis der grundsätzlichen Eignung der deutschen Sprache zu höherer Dichtung, die bisher nicht ohne Anlaß bestritten worden war. Alle dichterischen Versuche Opitzens haben diesen Charakter des Experiments. Nach dem geglückten Nachweis der prinzipiellen Eignung galt es, durch Verdeutschung fremder Muster die eigene Sprache weiter zu üben, sie geschmeidiger und ausdrucksvoller zu machen. Und in der Tat hat wohl niemals vorher das Uebersetzen für die deutsche Dichtung eine solche Bedeutung gehabt wie damals, wo es buchstäblich galt, eine Sprache allererst zu schaffen. Opitzens ganze übersetzerische Tätigkeit ist aus seiner Sprachleidenschaft heraus zu beurteilen, aus der verselbständigten Freude am reinen Wortefinden und Sätzebilden. Darum ist auch Uebersetzung durchaus gleichrangig mit eigener Erfindung, ja kaum davon zu unterscheiden, denn zwischen einer Uebertragung Wort für Wort, wie sie in der „Antigone" vorliegt, oder einer freieren Paraphrase eines gegebenen Textes, oder schließlich der selbständigen Kombination entlehnter und überkommener Formeln und Motive ist ein fließender Uebergang, dessen Grenzen weder zu erkennen, noch von den Zeitgenossen überhaupt gezogen worden sind. Mit dieser Sprachfreude ist aber in der Geschichte der Uebersetzung die stoffliche Periode überwunden und zum ersten Male ein künstlerisches oder doch artistisches Motiv aufgetreten. Das berechtigt Gervinus mit Opitz eine neue Epoche der deutschen Uebersetzungskunst zu datieren[13]. Es ist aber zugleich ein Zeichen dafür, daß in Deutschland wieder ein dichterisches Zeitalter beginnt.

---

[12] Poemata, S. 8. — Dasselbe fast wörtlich an Ludwig von Anhalt am 26. XII. 1638.

[13] Geschichte der deutschen Dichtung, [5]III, S. 290 f.

Damit ist auch das Schicksal der griechischen Tragödie in ein neues Stadium getreten. Für den neuen Klassizismus war es ein dringendes Bedürfnis, die neue Sprache an den großen Mustern des Altertums zu erproben. Bei Opitz im besonderen bedeutete dieser Versuch den praktischen Beitrag eines primär undichterischen Menschen zum Aufbau der deutschen Dichtung. Er entledigte sich dieser Pflicht durch die Uebersetzung von je einem Drama der beiden angesehensten Dramendichter des lateinischen und des griechischen Altertums, der „Trojanerinnen" des Seneca (1625) und der „Antigone" des Sophokles (1636).

ZWEITES KAPITEL

TEXTVORLAGE, HILFSMITTEL UND ENTSTEHUNG DER OPITZSCHEN „ANTIGONE"-ÜBERSETZUNG

Die sehr umständlichen Untersuchungen über die Textgestalt, die Opitz zu seiner Uebersetzung vorgelegen hat, können hier nur in ihren Ergebnissen referiert werden. Auf irgendwelche Unterstützung durch fremde Vorarbeit war auf diesem unwegsamen Gebiet nicht zu rechnen. Eine Veröffentlichung von Heuwes, Beiträge zur Würdigung der Opitzschen Uebersetzung der Sophokleischen Antigone, Erster Teil (mehr nicht ersch.), Progr. Warendorf 1890, ist in den textlichen Untersuchungen unzuverlässig, wie völlig unzulänglich im Versuch einer Charakteristik[14]. Die Geschichte der Altertumswissenschaft überhaupt ist aber bislang in beispielloser Weise vernachlässigt[15]. Ueber die Textverhältnisse der Ausgaben, Charakter und Wert der zahlreichen lateinischen Uebersetzungen, Art und Quellen der Kommentare, lexikalische Hilfsmittel, die Methoden, Gegenstände und Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen, überhaupt über den gesamten

[14] Außerdem gehen in ihrem Zusammenhang näher auf die Opitzsche „Antigone" ein, ohne für uns wesentliche Gesichtspunkte zu ergeben: Prutz, „Zur Geschichte der deutschen Uebersetzungsliteratur: Sophokles", Hallische Jahrbücher 1840 und Hertzberg, „Zur Geschichte und Kritik der deutschen Uebersetzungen antiker Dichter", Preuß. Jahrbücher, III (1854). — Eine Bibliographie sämtlicher Antigoneübersetzungen bis zum Jahre 1902 (mit 142 Nummern!) bringt Wagner, Progr. Eßlingen 1902.

[15] Bursian, Geschichte der klassischen Philologie in Deutschland, München und Leipzig 1883, ist eine äußerliche Aneinanderreihung von Gelehrtenbiographien, für die am ehesten noch andere Quellen vorhanden sind.

Stand des sachlichen Wissens vom klassischen Altertum sind wir in keiner Weise unterrichtet. Und doch handelt es sich dabei um nicht weniger als um die realen Grundlagen von vier Jahrhunderten europäischer Renaissancekultur.

Die textliche Grundlage der Opitzschen Uebersetzung ist die selbständige und von den bisherigen Ausgaben abweichende Sophokles-Redaktion, die Triclinius vorgenommen hatte, und die durch Turnebus zum ersten Male veröffentlicht wurde (Paris 1553). Das geht hervor aus der Mitübersetzung des neu interpolierten Verses 1167, aus dem Fehlen von Vers 368, Varianten in den Versen 964 und 1284, schließlich aus der Anordnung des Personenverzeichnisses. Da der Triclinische Text von den meisten folgenden Herausgebern — von Varianten der Orthographie und der Interpunktion abgesehen — unverändert übernommen wurde, begegnet die Ermittelung der benutzten Ausgabe größeren Schwierigkeiten. Die neue Choreinteilung der Canterschen Ausgabe (Antwerpen 1679) ermöglicht keine engere Einkreisung, wie Heuwes meint, da das Minimum an chorischer Gliederung, das Opitz übernommen hat, auch schon bei Turnebus 1553 angedeutet war. Es kommen daher zwischen 1553 und 1636 alle acht auf dem Triclinischen Text beruhenden Ausgaben in Betracht, die mir sämtlich vorgelegen haben[16].

Diese Auswahl wird indes erheblich eingeschränkt durch die Feststellung, daß Opitz den lateinischen Kommentar des Joachim Camerarius benutzt hat. Ihm ist der der Uebersetzung vorausgeschickte „Inhalt der Antigone" größtenteils wörtlich entnommen, eine große Zahl von Einzelerklärungen verrät seinen nicht immer günstigen Einfluß. Ich muß aus Raummangel leider verzichten durch Konfrontierung den Beweis hier zu bringen, indes ist für den Text des „Inhalts" die Nachprüfung sehr leicht. Damit ist ein letzter Anhaltspunkt zur Erschließung der Ausgabe gewonnen. Es kommen nun nur noch zwei Ausgaben in Betracht, die nach 1553 den Kommentar des Camerarius mitabdrucken: Henricus Stephanus, Paris 1567, und Paulus Stephanus, Genf 1603. Zwischen diesen beiden eine engere Entscheidung zu treffen, ist leider nicht möglich, wenn auch die Wahrscheinlichkeit mehr für die spätere Ausgabe spricht.

Eine Benutzung der griechischen Argumenta und der

---

16 Eine Einzelausgabe der Antigone von Matthäus Dresserus, die Bursian (a. a. O. S. 247) und Kämmel (A. D. B.) erwähnen, habe ich nicht mehr feststellen können. Ihre Textgestalt ist mir unbekannt.



Scholien, die in beiden Ausgaben den Text begleiten, scheint nicht stattgefunden zu haben. Wo sich Berührungen mit diesen ergeben, gehen sie auf die Vermittlung des Camerarius zurück.

Aus gemeinsamer Benutzung dieses Kommentars scheinen endlich auch die Anklänge an die lateinische Uebersetzung des Winsemius sich zu erklären. Heuwes hat daraus auf einen unmittelbaren Anteil dieser Uebersetzung schließen wollen. Indes die Liste von Berührungen, die er zu diesem Beweis bringt, schmilzt bei näherer Prüfung auf nur etwa ein Dutzend wirklich stichhaltiger Stücke zusammen, von denen der größere Teil sich schon bei Camerarius findet. Der Rest genügt bei einer Uebersetzung von 1320 Versen nicht, diesen Nachweis zwingend zu machen, um so mehr da er aufgewogen wird durch eine größere Zahl von Fällen, wo Opitz von Winsemius abweichend richtiger, und durch eine überwältigende Zahl von Fällen, wo er genauer übersetzt hat. Das gilt vor allem von den Chören, die Winsemius sehr knapp und wortkarg behandelt hat. Gerade hier aber, wo sich dem Verständnis die größten Schwierigkeiten entgegenstellten, mußte das Bedürfnis nach einer Unterstützung am stärksten sein. Es sind überhaupt nicht allgemein die schwierigeren oder unklaren Stellen, die Berührungen mit Winsemius zeigen. Ebensowenig wie diese kommen die anderen lateinischen Uebersetzungen, die ich einsehen konnte, in Betracht. Es sind dies: Lalamantius, Paris 1557 und 1577, Thomas Naogeorgus, Basel 1558 und Georgius Ratallerus, seit 1570 mehrfach, zuletzt Ingolstadt 1608, gedruckt. Nicht zugänglich waren mir die Uebersetzungen von Gu. Hervetus, Lyon 1541, J. B. Gabia, Venedig 1543 und Thomas Watson, London 1581.

Keine Anhaltspunkte ergab ferner eine Vergleichung der zwei uns bekannten Uebertragungen in moderne Sprachen, der italienischen des Luigi Alamanni (1533) und der französischen des Jean Antoine de Baïf (1573)[17]. Beide machen sich bedeutend freier vom Text und sind viel eher als Bearbeitungen denn als Uebertragungen zu bezeichnen.

Wir müssen gestehen, daß dieses negative Ergebnis, das zu der Annahme führen müßte, daß Opitz den griechischen Text

[17] Von einer anderen französischen Uebersetzung der „Antigone" durch P. Le Clerc, Paris 1573, die Hoffmann, Lexicon Bibliographicum, S. 615 und Graesse, Bd. VI, S. 444 anführen, habe ich sonst keine Spur finden können. Da Titel, Ort und Jahr genau mit der Uebersetzung De Baïfs übereinstimmen, diese ihrerseits den beiden genannten Bibliographien aber unbekannt ist, ist vielleicht mit einer vorerst nicht weiter aufklärbaren Verwechslung zu rechnen.

selbständig bewältigt habe, uns in keiner Weise befriedigt. Nichts, aber auch gar nichts, was wir von Opitzens übersetzerischer oder wissenschaftlicher Tätigkeit wissen, spricht für eine „genaue Kenntnis der griechischen Sprache" (Heuwes) und ein „höchst beachtenswertes Verständnis .... speziell des Griechischen" (Rubensohn). Alle seine sonstigen Uebersetzungen sind durch lateinische Zwischenglieder vermittelt. Für die Zitate der „Poeterey" haben das Fritzsch[18] und Muth[19] nachgewiesen. Für die Uebersetzungen aus der griechischen Anthologie wird das wahrscheinlich aus Rubensohns eigener Feststellung, daß Opitz nur Ausgaben benutzt hat, die von lateinischen Versionen begleitet waren. Auch die Nachrichten über philologische Tätigkeit, die Fritz neuerdings veröffentlicht hat[20], auch die im „Aristarchus", in den Kommentaren einzelner Dichtungen und in Briefen dekorativ eingestreuten griechischen Zitate beweisen nichts und vermögen nicht unser Mißtrauen zu zerstreuen in einer Zeit, die die griechischen Autoren vorwiegend aus zweiter Hand empfing[21]. Wir lernen ja überhaupt eben unsere Anschauungen von der Graezität der Renaissance völlig revidieren. Und es will mir durchaus nicht scheinen, daß Opitz darin eine Ausnahme mache. Um so unbefriedigender ist das Ergebnis, mit dem wir diese Erörterung abbrechen müssen, daß die Benutzung einer Uebersetzung sich nicht zwingend nachweisen läßt. Vielleicht bringt uns noch einmal ein glücklicher Fund auf die Spur. Vielleicht auch — und das ist sehr stark zu erwägen — hatte Opitz sich bei seiner Arbeit persönlicher Hilfe durch einen gelehrten Freund zu erfreuen.

Was Opitzens Uebersetzung an erläuternden Beilagen begleitet, ist lediglich die vierseitige lateinische Vorrede an Dönhoff und der uns schon bekannte eineinhalbseitige „Inhalt" mit einer Bemerkung über Sophokles, daß er „zur Zeit des Peloponesischen Krieges ..... kurtz vor Alexandern dem grossen gelebet". — Einen

[18] M. O.ens Buch von der deutschen Poeterey, Diss. Halle 1884, S. 22 ff. u. 32 ff.

[19] Ueber das Verhältnis von M. O. zu Daniel Heinsius, Diss. Leipzig 1872, S. 19.

[20] Euphorion XXVI (1925), S. 106.

[21] Opitzens eigenes Bekenntnis lautet im „Aristarchus" (Poemata S. 152): „Graeca ignoramus multi, plurimi neglegimus, et . . . scripta multo divinissima ab interpretibus addiscere malumus quam ipsis" etc. — Ein Urteil Berneggers (Reifferscheid, S. 931): „Quotus quisque enim hodie Graece vel mediocriter eruditus est?" Diese Aeußerungen sind besonders schwerwiegend in einer Zeit, in der das Lateinische geradezu Verkehrssprache war.

Kommentar, wie viele seiner gelehrten Dichtungen und besonders auch die „Trojanerinnen", hat die „Antigone" nicht. Es ist dies wohl weniger auf eine Flüchtigkeit der Arbeit (Stachel) als auf die Entferntheit von allen lexikalischen Hilfsmitteln, sowie auf den Mangel gelehrten Zuspruchs zurückzuführen, wie ihn für die „Trojanerinnen" sein Freund Buchner ihm geboten hatte. Ja man geht vielleicht gar nicht so sehr fehl, wenn man den Kommentar der Seneca-Uebersetzung wesentlich auf dessen Konto setzt[22]. Man wird überhaupt von Opitzens gelehrter Tätigkeit geringer denken dürfen, als das bisher geschieht, indem man von dem „gelehrten" Charakter seiner Dichtungen auf die Profundität seiner Gelehrsamkeit schließt. Der Verlust der „Dacia Antiqua" hat, wohl zu seinem Glück, sein wissenschaftliches Werk unserer Prüfung entzogen. Aber so geheimnisvoll Opitz und sein Kreis diese Arbeit auch immer berufen, es wäre alles andere zu erwarten gewesen als ein monumentales Lebenswerk, viel eher ein ausgeschütteter Zettelkasten nach Art des „Liber Variarum Lectionum". Jedenfalls spricht keines unserer Zeugnisse dafür, daß mehr davon vorhanden gewesen wäre als eine umfangreiche Materialsammlung und höchstens noch eine Disposition. Nur darum konnte sie auch so spurlos verschwinden. Ferner sind die gelehrten Nachweise des „Florilegium" z. B. nach Rubensohns Feststellung[23] fast sämtlich der Cüchlerschen Ausgabe entlehnt. Wie weit die Anmerkungen zum Annolied sein Eigentum sind, bedürfte noch einer eigenen Untersuchung. Die Kommentare endlich zu seinen gelehrten Dichtungen (Vesuvius, Zlatna, Lob des Krieges Gottes usw.) boten als poetische Quellenangaben keine Schwierigkeiten. Opitz war auch hier, wie überall, ein flinker und anpassungsfähiger Kompilator viel mehr als ein Gelehrter. Zu diesem Berufe fehltes es ihm an Ausdauer, Gründlichkeit und geistigem Schwergewicht. Kurz wir dürfen so gering von seiner Gelehrsamkeit denken, daß seine augenblickliche gelehrte Mittellosigkeit sowohl als die größere Fremdheit einer griechischen Dichtung genügen, das Fehlen eines Kommentars wie andererseits die zahlreichen sachlichen Mißverständnisse der Uebersetzung zu erklären.

Für die Entstehung der „Antigone" darf man so wenig wie für irgendeine andere von Opitzens Dichtungen nach modernem Vorurteil nach einem auslösenden Erlebnis oder überhaupt nur nach

[22] Auch Borcherdt ist dieser Ansicht: Augustus Buchner, München 1919, S. 128.

[23] a. a. O. S. CCXXVII.

einem inneren Anlaß suchen. Ein Renaissancepoet wie Opitz hat keine „Biographie“ im modernen Sinne mit „Erlebnissen“, „Entwicklung“, „Krisen“, „Wendungen“, „Katastrophen“ und wie die Fachwörter und Kunstformen der modernen Biographik sonst lauten, sondern nur eine Chronologie der Aufenthalte, Stellungen, Beziehungen und Werke. Das Leben kennt eine Veränderung nur im Quantitativen: Vermehrung der Bekanntschaften, Verbreiterung des Ruhms, Verfeinerung der technischen Mittel oder Nachlassen der dichterischen Kraft. Alles andere ist bloß additiv: Orte reihen sich an Orte, Werke an Werke. Und es ist fast gleichgültig, an welchem Zeitpunkt seines Lebens eine Dichtung an den Tag getreten ist. Denn, wenn umgekehrt zu einem seiner Gedichte das Erscheinungsjahr verloren wäre, hätten wir keine inneren Kriterien, es an eine bestimmte Stelle seines Lebens einzureihen. Alle seine Schriften sind im Grunde Gelegenheitsschriften, zufällig und wahllos entstanden und ebenso flüchtig produziert wie publiziert.

Die Arbeit an der „Antigone“-Uebersetzung fällt in den Anfang des Jahres 1636, in Opitzens Thorner Zeit. Ihre Entstehung hängt engstens zusammen mit ihrer Bestimmung: Sie ist am 15. März 1636 in Thorn dem Grafen Gerhard von Dönhoff gewidmet, durch dessen Fürsprache Opitz eine Anstellung im polnischen Dienste erwartete und im Sommer desselben Jahres auch wirklich erhielt[21]. Im gleichen Jahre noch erschien die Uebersetzung auch im Druck bei dem Danziger Verleger Andreas Hünefeldt. Der Text ist in allen späteren Gesamtausgaben, von kleineren Entstellungen abgesehen, unverändert abgedruckt.

DRITTES KAPITEL

VERGLEICHENDE ANALYSE DER OPITZSCHEN „ANTIGONE“-ÜBERSETZUNG

1. Der Gehalt

Wir haben erörtert, in welchem Grade das Uebersetzen für Opitz eine eingestandenermaßen sprachtechnische Angelegenheit war. Auf der Wörtlichkeit mußte also Ehrgeiz und Wert eines solchen Unternehmens beruhen. In Italien, in Frankreich, wo

[21] Eine nähere Untersuchung des Thorner Aufenthalts und der Vorgänge, die zu der erwähnten Anstellung führten, hoffe ich an anderer Stelle veröffentlichen zu können.



ganz anders die Absicht weniger auf Uebung der Sprache als auf die Aneignung der alten Kultur ging[25] — so wie man diese verstand — war man der Vorlage gegenüber unbefangener, wenn man will, schöpferischer. Man schaltete frei mit dem Urtext, milderte, was zu kräftig schien, retuschierte, was Anstoß und Befremden erregte, was Sitte, Anstand oder Religion verletzte. Die Chöre besonders wurden ihrer heidnischen Mythologie wegen überarbeitet oder ganz neu gedichtet. Nach dem Muster Senecas teilte man das Stück in Akte und Szenen und gab den Anteil des Chors an der Handlung auf. So verfuhren z. B. die Antigone-Uebersetzer Alamanni und De Baïf. Das Ergebnis ist eine Assimilierung der Vorlage an den Stil des Renaissancedramas bis zur völligen Unkennbarmachung seiner griechischen Vergangenheit. Diese Autoren sahen sich außerstande, eine wortgetreue Uebersetzung einer griechischen Tragödie nicht nur selbst zu liefern, sondern auch ihrem Publikum zuzumuten. Dazu bedurfte es der Treue, Geduld und Pedanterie eines deutschen Poeten und eines deutschen Lesers. Die Bedürfnisse des ausländischen Publikums waren ästhetisch und modern, die des deutschen gelehrt und antiquarisch. Dort mußte eine Uebersetzung lesbar oder sogar aufführbar, hier sollte sie zuverlässig und treu sein. Es ist etwas echt und eigentümlich Deutsches, dieses Halten am Wort, halb Pedanterie und halb Treue. „Das Wort sie sollen lassen stahn!", — das ist deutsche Philo-logie! Den Begriff der „ad verbum interpretatio" kennt damals nur der Deutsche. Er ist in der „Antigone" in einem damals noch nicht erreichten Maße erfüllt.

Der äußere Umfang des Originals ist demnach ungefähr eingehalten. Da die Uebersetzung in den Chorpartien durch Verwendung von etwas längeren Verszeilen bisweilen einiges spart, ist sie an Verszahl sogar noch etwas kürzer: 1322, gegen 1352 Verse des Originals. Auch die äußere Form ist, wie wir noch sehen werden, der Uebersetzer bemüht adäquat wiederzugeben, indem der Dialog in dem vermeintlich verwandten Alexandriner, die Chöre in freien Versmaßen gehalten sind. Eine Akt- und Szeneneinteilung fehlt im Gegensatz zu den „Trojänerinnen". Während diese bei der Behandlung Senecas durchgehende Gepflogenheit war[26], ließen die griechischen Stücke eine Scheidung der durch den Chor verschränkten Auftritte nicht zu.

Von dieser Tatsache, daß die Uebersetzung der Absicht nach

---

[25] Vgl. Wenderoth, Euph. XIII (1906).
[26] Vgl. Creizenach, a. a. O. Bd. II, S. 487.

durchaus genau und wortgetreu ist, hat unsere Analyse auszugehen. Sie bietet eine Gewähr dafür, daß die trotzdem eintretende Verwandlung nicht subjektiver Willkür entspringt oder äußerlicher Regeldisziplin sondern dem unentrinnbaren Zwang des inneren Stilgesetzes.

Die allgemeinen theoretischen Voraussetzungen für die Auffassung der griechischen Tragödie, die Opitz an wissenschaftlicher Tradition und ethischer Gesinnung dem Zeitbewußtsein entnahm, sind oben auseinandergesetzt worden. Dem moralistischen Charakter der Tragödientheorie entspricht in der Uebersetzungspraxis eine Tendenz der Umbildung, die wir geistig als rationalistisch, formal als klassizistisch bezeichnen müssen. Wie dies zu verstehen und zu belegen sei, wird der Verlauf unserer Untersuchung erhellen.

Die griechische Tragödie, geboren an der Scheide zweier Zeitalter, zweier Kulturwelten ist ein einmaliges und seither unwiederholtes Phänomen. Sie bedeutet die Bannung und Ueberwindung der dionysischen Bedrohung durch den attischen Geist. Ihre historischen Ursprünge sind gleich dunkel wie ihr religiöser Grund. Sie wurzelt im Dionysosdienst, im vermummten Umzug des Gottes mit seinem halb tierischen Geleite. Wo sie beginnt literarisch zu werden — und das erst ist natürlich der Anfang unserer Ueberlieferung —, ist die Kultform schon in die Kunstform gebannt. Aber durch die gewaltsame Stilisierung ihrer Gewandung bebt noch die erlittene Erschütterung hindurch. Die unerhörte Rohheit der Fabel, die maßlose Ausschweifung der Klage, der rhythmische Aufruhr der Chöre, all das reicht unmittelbar zurück ins Primitive, Barbarische, Asiatische.

Unter Opitzens Hand bleibt von der Orgiastik solcher Ursprünge, von der Dunkelheit dieser Gründe, überhaupt von jedweder Gefahr und Zerstörung kein Ton mehr und keine Spur. Christentum und Stoizismus hatten die Tragödie aufgehoben. Durch jenes war die große Welt, der Makrokosmos in einer festen und ewigen Ordnung verankert worden, durch diesen das Individuum, der Mikrokosmos, der Unerschütterlichkeit seiner Seelenmitte versichert worden. Sie ermöglichten es, alles Leid nur als vorläufig und peripher anzusehen, als belanglos gegenüber der absoluten Unbewegtheit eines Urgrundes, dessen man als gewisser Zukunft oder als gegenwärtigen Besitzes versichert war. Alle Tragödien des christlichen Zeitalters sind „Märtyrerdramen".

„Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude“ – diese gewisse Aussicht nimmt dem Untergang jede Ernsthaftigkeit und damit die Tragik. Keine Rede ist nun mehr von prinzipieller Bedrohtheit und Heil-losigkeit der Welt, keine Sage von dermaleinstigem Wiederausbruch des Chaos und Weltuntergang. Und immer nur dort, wo heidnische Instinkte sich wieder erhoben, entstanden Ansätze der Tragödie als des heil- und aussichtslosen Kampfes des Menschen und der Mächte.

Davon besaß die christlich-stoizistische Renaissancewelt, erst recht in der Spätzeit der Epigonen, keine Erfahrung mehr. Der Opitzianischen Seelenverfassung fehlten alle Organe sowohl der Aufnahme als der Wiedergabe von dämonischer unmittelbar der Natur oder dem Schicksal unterworfener Haltung. Gleich fern auch Goethescher Fassung, die um die Abgründe weiß, aber ihnen die Herrschaft wehrt – das wäre Klassik —, kam Irrationales in dieser abgeleiteten und dreimal durchgefilterten Bildungswelt überhaupt nicht vor – und das nennen wir „Klassizismus“.

So ist alles Dunkle, Drohende, Erregende der griechischen Tragödie unter Opitzens zweiter Hand geschwunden, gewissermaßen beim Umfüllen in das neue Gefäß verloren gegangen[27]. Da seine Uebersetzung nicht die ganze Dichtung einschmilzt und aus ihren Elementen als neue Schöpfung wieder erstehen läßt, sondern nur kurzsichtig der sprachlichen Oberfläche nachtastet, ist nur das Relief geblieben und alle Tiefenverhältnisse in einem Maßstabe verkürzt, der sie so gut wie ganz aufhebt. So ist das drängende und drohende Werden, der „tragische Transport“ (Hölderlin), ins Ruhende, Statische zurückgeführt, der Prozeß in seinem Ergebnis versammelt. So wird alles flacher und matter. Selten zwar nur wird bewußt gemildert und retuschiert, dazu ist die Befangenheit vor dem gesetzten Wort zu groß. Die Wege und Mittel sind ganz versteckt, mit denen Gehalt und Stil der griechischen Tragödie verwandelt werden in ein Renaissancedrama, d. h. ein klares und durchsichtiges Gebilde. Dahinaus läuft wenigstens Opitzens Ansatz, den bald nach ihm das klassizistische Drama der Franzosen verwirklichte. Daß die „Antigone“ trotzdem des Verworrenen und Dunklen noch genug aufweist, ist ein Mangel nicht seines Wollens, sondern seiner Kraft und gleichzeitig die Schuld des dumpfen und wahrlosen Zustandes, in dem er die deutsche Sprache vorfand.

---

[27] Während sein Antipode in der Uebertragung der „Antigone“, Hölderlin, gerade das ihm schon zu sehr verleugnete „Orientalische“ mehr herausheben zu müssen glaubte. (ed. Hellingrath, Bd. V, S. 325.)

Wir haben nun den erörterten Prozeß im Einzelnen vorzuführen. Er wird sich uns zeigen in fünf Formen: Als Vereinheitlichung der Temperatur, als Einebnung des Niveaus, als Abschwächung des Ausdrucks, als Erklärung des Unklaren und als Modernisierung des Fremden.

Unter Einheit der Temperatur verstehen wir jene durchgehende und bestrebte Monotonisierung des ursprünglichen Klangreichtums in ein gleichmäßiges wohltemperiertes Mezzoforte, die Grundhaltung der Renaissancetragödie überhaupt. Es gibt hier keine Schwankungen der Intensität des Ausdrucks, keinen Wechsel der Hitzegrade der Leidenschaft, keine Fieberkurve des Temperaments. Die Sprache bewahrt durch die ganze Uebersetzung hindurch so gleichgemessenen Ton, bleibt so gleichgültig gegenüber ihrem Inhalt, so stoisch unerschüttert, als wollte sie die vom idealen Zuschauer geforderte Ataraxie selbst vorbilden. Rhythmus, Tempo und Farbgebung sind auf *eine* ausgeglichene Tonart abgestimmt. Das Seismogramm der sprachlichen Erschütterung hält eine ausdruckslose Mittellinie. Das sprachliche Material für sich hat — bei einer als möglich angenommenen Abstraktion von seinem Bedeutungsgehalt — fast keine Ausdruckskurve. An einem Beispiel sei diese Fühllosigkeit für die Schwankungen der Ausdrucksform verdeutlicht: In der griechischen Tragödie äußert sich der tragische Höhepunkt meistens als Schweigen oder als Lakonismus. In einer sprachlichen Blutstockung preßt sich das Gefühl zusammen bis zu einem Minimum an Zahl, einem Maximum an Gewicht der Zeichen (nach Nietzsches Wort). Dann erst, in einer zweiten Phase, bricht ebenso breit und ungehemmt die große Klage aus. Opitz gleicht diesen Kontrast aus. Der tragische Lakonismus wird ins Breite geschwemmt, die Klage dagegen wird als peinlich, vielleicht sogar als würdelos empfunden und nach Kräften eingedämmt (1)[28].

Die vorhandene Nuancierung des Originals ist natürlich nicht ganz zu unterdrücken, aber sie wird eingeschränkt auf das unfreiwillige Minimum, das die wörtliche Nachfolge des Urtextes auferlegte. Nur mit spürbarem Widerstreben und in größtmöglichem Abstand folgt die Opitzsche Sprache der Bewegung der Vorlage nach. So ist naturgemäß der Schlußkommos reich an Interjektionen, an Wortwiederholung und Epizeuxis. So führt die ausholende erste Rede des Kreon feierlichen Wortschlag und

---

[28] Die eingeklammerten Zahlen verweisen auf die Belegsammlung des Anhangs.

prunkvollen Periodenbau. So haben die Botenberichte kürzere, abgerissene Sätze, die kaum durch einen Nebensatz erweitert und erläutert werden. Aber diese Charakteristik übertreibt schon um der Deutlichkeit willen. Tatsächlich sind die Schwankungen nur dem peinlichen Blick spürbar. Von der Modulationsfähigkeit der griechischen Sprache, von ihren Kontrastmöglichkeiten zwischen Epik, Rhetorik und Pathetik des Stils bleibt nur ein matter Rest.

Dieselbe Einschrumpfung der Tiefendimension zeigt sich als Vereinheitlichung des sozialen Niveaus. Die Renaissancepoetik hatte niedere Personen und gemeine Rede durchweg aus der Tragödie ausgeschlossen und der Komödie zugewiesen. Opitz hatte in der „Poeterey" diese Vorschrift weitergegeben. Von der tragischen Sprache verlangte er Wahrung der hohen feierlichen Haltung. Wie die griechische Tragödie überhaupt zu dieser Theorie in offenem, bisweilen peinlich vermerktem Widerspruch stand, so besonders die „Antigone". Es sind die Botenszenen, die dort ihre hergebrachte eigentümliche Drastik besaßen. Die Derbheit dieses Typus ist bei Opitz vollkommen ignoriert. Kaum eine Wendung deutet die Wahl eines eigenen Tones an. Alles bleibt starr maskiert in der schweren und hochgestelzten Periodik des übrigen Dialogs. Man muß damit vergleichen, mit welcher Freude sich die Straßburger Schulkomödie einer solchen bühnenwarmen Botenfigur bemächtigte, das Komische ergriff und ins Burleske verzerrte. Man darf ferner nicht vergessen, daß wir uns in der Zeit befinden, in der die englischen Theatertruppen den Kontinent mit Aufführungen überschwemmten, die gerade solche Kontraste zwischem Feierlichem und Komischem, zwischen Grausigem und Burleskem nach jeder Richtung ausschlachteten, um zu verstehen, was wir die klassizistische Niveaueinheit des Opitzschen Stiles nennen[29].

Wie gegenüber den Realismen der Botenszenen, so verbreitet sich überall das Bestreben nach Milderung des Allzukräftigen, nach Verallgemeinerung des Konkreten und Einmaligen. Es ist kaum ein Vers, der nicht empfindliche Einbuße an Anschaulichkeit erlitte: Konkrete Bilder werden durch allgemeines Gerede ümschrieben. (2) Ueberhaupt werden dichterische Bilder durch ihren gedanklichen Inhalt, Konstruktionen, die an einen Volizug appellieren, durch ihr ausgesprochenes Resultat ersetzt. (3)

[29] Man erinnere sich dazu an sehr verwandte Vorgänge in Schillers Bearbeitung des „Macbeth", ebenfalls der Umformung eines unklassischen Stoffs von klassischer Hand.

Ausdrücke, die durch grelle oder krasse Drastik das Zartgefühl verletzen, werden übergangen oder gemildert. Dazu gehört besonders der (im Anhang wiedergegebene) Bericht von dem grauenhaften Auftritt an der Leiche der Antigone und dem Selbstmord des Haimon, eine Szene, die nach dem einhelligen Empfinden aller zeitgenössischen Bearbeiter die Grenze des Anständigen weit überschritt. (4) Darum wird die Klage auf den sachlich unvermeidlichen Raum eingedämmt. Hierher gehört schließlich die ausgemachte Kraftlosigkeit des Klageworts, die Verblaßtheit überhaupt des ganzen Wortschatzes, Dinge, die an ihrem Ort noch gründlich zu besprechen sein werden.

Der vorgenommenen Glättung des Stils entspricht die Aufklärung des Gedanklichen. Hier wird das Dunkele erhellt, das Sprunghaftige ins Stetige überführt. Jähe Kontraste werden vermittelt und verbunden. Gedankliche Ellipsen des Urtextes werden vorsichtig ergänzt, die fehlenden Glieder eingeschaltet, Lücken ausgefüllt. Wörter, Wortgruppen, ja ganze Sätze werden eingeschoben als Erläuterung oder Erklärung des Undeutlichen, zur Entspannung logischer Differenzen[30]. (5) Widersprüche und Selbstvergessenheiten der Metaphorik, besonders in den Chören, werden ausgeglichen und harmonisiert. Harte Kontraste werden gemildert, heftige Zusammenstöße von Rhythmen oder Worten beschwichtigt. (6) Es wird endlich auch die Mangelhaftigkeit des Verständnisses mitspielen, wenn schwierige Stellen überhaupt nur ihrem allgemeinen Sinne nach wiedergegeben sind. (7) Damit allerdings gerät die Uebersetzung an ein Unternehmen, das ihr ganz fern liegt, und das den Charakter des Originals zerstören muß, das der Interpretation. Es ist die gutmütige Erläuterung im Sinne der ja auch uns nicht ganz fremden Uebersetzungsliteratur, die dem Leser die Arbeit zu erleichtern, die geistige Fremdartigkeit des Originals dem modernen Empfinden näher zu bringen, ebenso ernsthaft wie erfolglos sich bemüht, — Entstellungen, die ungeheuer viel Unheil angerichtet haben, da sie z. B. das Griechentum zu betrachten empfahlen lediglich als eine kolossale Moderne, welches Verfahren die Geschichte in eine gefährliche Abhängigkeit von der jeweiligen Gegenwart, bzw. von dem Niveau ihres jeweiligen Vertreters bringt. Man war diese Methode der ge-

[30] Vgl. Günther Müllers gleiche Beobachtung für das Lied (Geschichte des deutschen Liedes, München 1925, S. 58): „So herrscht bei Opitz überhaupt die Neigung, die logischen Zusammenhänge ausdrücklich zu formulieren. Sie bringt jenes prosaische Element in Syntax und Wortschatz der Gedichte.“



fälligen Ausmalung beim Uebersetzen durchaus gewohnt. Diese Manier beherrschte z. B. die beliebte Stilübung der Psalmenübertragung. Auch in den „Trojanerinnen" dient Opitz noch dieser Technik. Wenn die „Antigone" darin von größerer Disziplinierung zeugt, so bleibt doch auch hier noch der Wortlaut in steter Gefährdung durch eine ungerufene Auslegung oder ausgedehnte Umschreibung[31].

Die gleiche zuvorkommende Rücksicht auf Publikum und Zeitgefühl verrät sich in den Modernisierungen[32]. Sie müssen teilweise bewußt geschehen sein, teilweise erklären sie sich als Mißverständnisse aus christlicher oder neuzeitlicher Befangenheit. Die heidnische Vorstellungswelt wird natürlich als störend empfunden. Anspielungen darauf werden auf vierfache Weise behandelt: Sie werden entweder übergangen oder neutral wiedergegeben oder durch ihre christlichen Analoga ersetzt oder schließlich ihrer religiösen Bedeutung entkleidet durch Ueberführung in die harmlosere ästhetische oder rein dekorative Sphäre. Was an religiöse Gebräuche erinnert, wird also, wo irgend angängig, ausgelassen. Größere Schwierigkeiten bot die Behandlung des vorgefundenen Toten- und Bestattungsglaubens, der zum Verständnis der Vorgänge nicht zu entbehren ist. Hier mischen sich bewußte Christianisierungen mit bloß befangenen Mißverständnissen in nicht mehr unterscheidbarer Weise. Alle Benennungen der Toten und Anspielungen auf ihre unterirdischen Wohnungen werden dabei neutral wiedergegeben: *οἱ ἔνερθεν, οἱ κάτω, οἱ ὑπὸ χθονός* = die „Todten", „Abgeleibten", „Verstorbenen". — „Hades" wird christlich durch „Hölle" ersetzt, ein Wort, dessen spezifische Bedeutung oft sehr unpassend wirkt. Grabspende und Grabbeigabe wird dekorativ als bloßer Schmuck, die rituelle Waschung als hygienische Maßnahme verstanden. Ist der Hades die „Hölle", die Erinyen die „höllischen Göttinnen", so ist der Olympos natürlich der „Himmel", den Jupiter bewohnt, der „ist, sein wird und war", wie es im Anklang an die alttestamentarische Formel heißt. *Ναοί* (Tempel) werden christianisiert zu „Kirchen", ihre *ἀναθήματα* (Weihbilder) verblassen wiederum zur bloßen „Zier".

Von den Götternamen bleiben die der Kunstmythologie der

---

[31] Man vergleiche wie dagegen umgekehrt Klopstock gerade in wuchtiger Gedrängtheit die dichterische Kunst entdeckt und es als das höchste Lob einer Uebersetzung bezeichnet, wenn es ihr gelinge, knapper zu sein als ihre Vorlage, — wessen allerdings nur die deutsche Sprache fähig sei. (Grammatische Gespräche, 1. Abt.)

[32] Modernisierungen in den „Trojanerinnen" bei Stachel a. a. O. S. 190.

Renaissance geläufigen erhalten, natürlich in ihrer latinisierten Form. Damit ist, wie es dem Geschmack dieser Poesie entsprach, ihr religiöser Charakter verwischt und ins rein Aesthetische abgebogen. Damit versuchte man ihre Verwendung gegen den Angriff christlicher Eiferer zu rechtfertigen. Solche mythologisch-allegorischen Zierstücke waren in der Tat ungefährlich geworden, des Schauers oder Zaubers beraubt, der noch im Mittelalter Frau Venus und die anderen heidnischen Namen schreckend oder lockend umspielt hatte. Diese kunstmythologische Harmlosigkeit sollten die alten Götter ja noch bis in die Auffassung der deutschen Klassik behalten. Erst religiösere und zugleich heidnischere Instinkte im Sturm und Drang und während der Romantik mußten sie wieder in ihr ursprüngliches Fleisch und Blut zurückrufen und allererst wieder das religiöse Griechenland entdecken.

Alle in religiösem oder persönlichem Gebrauch ungewohnten Namen werden daher entgöttert. Die Erde (v. 338) und das „Gesetz der Götter" (v. 457) werden aus göttlichem Dasein degradiert zur Kreatur. Ebenso werden entpersönlicht und verweltlicht v. 451 und 854 Dike, v. 148 Nike, v. 601 die Menes (Monate) und v. 606 Hypnos. Die Heiligkeit des Helios (v. 879) wird abgeschwächt zur bloßen poetischen Phrase. Alle Ausdrücke, die Schauder oder Ehrfurcht bezeugen, gehen verloren: v. 603 wird aus der λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς „der Götter grimme hand" und „jhr Maul vnd Vnverstand". Hier ist, was im Griechischen Grausen vor dem Unvernünftigen, Erbarmungslosen der Rache der Unterirdischen ist, in ein plumpes trotziges Schimpfen übersetzt. — v. 332: πολλὰ τὰ δεινά verflüchtigt Staunen und Scheu vor dem Unbegreiflichen der menschlichen Gewalt in ein leeres Ruhmgerede von technischer Gewitztheit. Dieselbe Abschwächung erfährt der Begriff ἄτη, wie überhaupt alle religiös-tragischen Zentralbegriffe (vgl. S. 44 f.). Dieser Vorgang entspricht dem umfassenden moralistischen Mißverständnis des Tragischen überhaupt, das der Protestantismus eingeleitet hat. Alle vorkommenden religiösen Kategorien nämlich sind säkularisiert und in die analogen moralischen verwandelt worden. Kultisch-religiöse Begriffe, wie Verblendung, Verfehlung und Verhängnis werden übertragen in moderne Moralterminologie zu: Verbrechen, Laster, Bosheit, Schmach und Schande. Der irrationale Zusammenhang von Verstrickung, Verhängnis und Einsicht wird transponiert in eine rationale Kausalität von Verbrechen, Strafe und Besserung aus dem Geiste der theologischen Heilsmechanik des Protestantismus.

Alle diese Beispiele sollten zeigen, wie ein klarer rationaler Geist teils planmäßig, mehr noch instinktiv allem Dunklen und Dumpfen, allem Fremden und Unerhörten ausweicht, wie er alles löscht, was noch in der Fabel an die titanische Vergangenheit, in der Gattung an den dionysischen Ursprung erinnerte. Nur ein einziges denkwürdiges Ueberbleibsel, das auszuschalten die Treue gegenüber dem Text verbot, ist noch formal aus dem Altertum der griechischen Tragödie gerettet: der Chor.

In dem Kontrast zwischen dem Dialog und dem Chor liegt die innere Spannung der griechischen Tragödie, zwischen ihnen erstreckt sich die tragische Amplitude, denn sie sind die theatralischen Repräsentanten der beiden Mächte des tragischen Konflikts. Das Verständnis dieses Gegensatzes, die Bewältigung also des Chorproblems, ist ein untrüglicher Gradmesser für den Tiefgang des Verständnisses der griechischen Tragödie überhaupt. Wird das chorische Element ignoriert, so entsteht das dieser durchaus heterogene moderne Drama. Findet man sich widerstrebend damit ab, so entsteht der Stil der Unschlüssigkeit, der die europäische Renaissancetragödie vor ihrer Vollendung durch den französischen Klassizismus kennzeichnet. Oder wird endlich der Chor nicht nur traditionell mitgeschleppt, sondern erhält er eine eigene dramatische Funktion, dann entsteht die Oper oder die deutsche Barocktragödie und all die Versuche, die letztlich auf eine Wiedergeburt des tragischen Theaters der Griechen hinzielen, auf eine Erneuerung des „Gesamtkunstwerks" seiner kultischen Ursprünge, wo Mimisches, Musikalisches und Dichterisches untrennbar verwachsen waren.

Die Suche nach dem Gesamtkunstwerk ist älter als dieser Name, sie ist nicht nur an der Entstehung der italienischen Oper entscheidend beteiligt, zu deren Verpflanzung nach Deutschland Opitz selbst durch Uebersetzung der zwei ersten Libretti die Hand gereicht hatte, sie geht sogar zurück bis in die Frühzeit des deutschen Humanismus, in die Anfänge des deutschen Schuldramas. Seit Reuchlins „Henno" besaß das deutsche Schuldrama komponierte Gesangschöre[33], unverkennbar nach dem Vorbild der Antike. Ihren unstreitigen Höhepunkt erreichte diese Bewegung in den Straßburger Akademieaufführungen, in denen neben Wort und Ton Tanz und Kostüm an Eindringlichkeit wetteiferten. Mag man immerhin auch an ihrer Entstehung antiquarische Pedanterie

[33] Vgl. Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert. Vierteljahrsschrift für Musikwiss. VI (1890).

und pädagogische Bedürfnisse für nicht unbeteiligt halten, so steht doch eines fest und bleibt von historisch bisher nicht genügend beachteter Bedeutung: Hier war für den Chor der griechischen Tragödie unter verschiedenen möglichen die musikalische Auffassung zum ersten Male begriffen und einleuchtend durchgeführt. Das war eine Entdeckung, die dem deutschen Geiste nicht mehr verloren gegangen ist und ihre letzte Formulierung in Nietzsches glänzender Deutung gefunden hat.

In dieser deutschen Schultradition dürfen wir auch die Ursprünge für die liedhafte Auffassung der Chöre bei Opitz suchen[34], denn übrigens wurden sie meist als äußerst lästig empfunden. Erasmus, Naogeorgus, Buchananus und viele andere klagen über ihre „affectata obscuritas". Von den französischen Klassizisten wurden sie bald in entschlossener Konsequenz ganz über Bord geworfen. In den Nachbarliteraturen sucht man daher vergeblich nach Verwandtem. Die lateinische Dichtung hielt sich an die durch Seneca ausgeprägte deklamatorische Form. Im italienischen Drama hatte Trissino an dieser Stelle die Canzone eingeführt. In Frankreich wird der Chor als lyrische Einlage behandelt[35], ähnlich Schillers chorischen Lyrismen in der „Braut von Messina". Eine Einwirkung der von Opitz übersetzten italienischen Opern endlich ist nicht in Betracht zu ziehen, da die in Frage stehende Auffassung, im Prinzip wenigstens, schon in den „Trojanerinnen" durchgeführt war[35a], die ein Jahr vor der Uebersetzung der „Dafne" entstanden. Es ist allerdings unbestreitbar, daß die Chöre der „Antigone" um einiges befreiter, auch abwechslungsvoller gegeben sind als in dem römischen Drama. Ein Einfluß der inzwischen übersetzten italienischen Singspiele braucht darin indes nicht erkannt zu werden, weil im Verhältnis der Vorlagen selbst schon die größere Mannigfaltigkeit auf der Seite der griechischen Dichtung steht.

Opitz, der also die Andersartigkeit der chorischen Partien wohl empfunden haben muß, suchte ihr gerecht zu werden, indem

---

[34] Frühe Berührung Opitzens mit dem Schuldrama ist gesichert: Nach der Feststellung Palms (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Literatur des 16. u. 17. Jahrh., Breslau 1877, S. 124) ließ Senftleben am Bunzlauer Gymnasium in den Jahren 1606, 1609, 1610 und 1612 lateinische und deutsche Komödien aufführen. In diesen Jahren war Opitz Schüler dieser Anstalt, und es ist wohl anzunehmen, daß der hochbegabte und gewandte Gymnasiast selbst dabei beteiligt war.

[35] Vgl. Friedr. Klein, Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. — Erlangen und Leipzig 1897.

[35a] Vgl. Stachel a. a. O. S. 200 f.

er für diese die Form leichter liedhafter Strophen und Versmaße wählte, die wie Arien den gemessenen Gang des Alexandriners unterbrechen, und in denen er auch sprachlich sich erlaubte mit dem Texte freier zu schalten. Die „freien Verse", die er daneben für die kommischen Partien verwandte, hatten für das Zeitempfinden einen ähnlichen Charakter wie für uns die freien Rhythmen. Sie stellten dem Alexandriner gegenüber den entsprechenden Grad an rhythmischer Auflösung dar, und Klaj, der das feinste Ohr hat, erklärt sie für aus dem ἐνθουσιασμός geboren[36] mit Worten, die an die Sprache erinnern, in der Klopstock und Herder später pindarisierende Rhythmen übten und feierten.

Man kann zwar nicht sagen, daß in der Fassung des Opitz die Bedeutung des Chors als zeugenden und tragenden Elements der griechischen Tragödie begriffen wäre, aber es ist instinktiv oder zufällig mit dem Griff nach dem deutschen Lied ein bedeutender Schritt getan, der dem ganzen Jahrhundert diese Errungenschaft des deutschen Schuldramas sichert. Es wird dessen grundsätzlich musikalische Auffassung übernommen und lediglich auf die neuerreichte dichterische Stufe übertragen. Den Anhalt dazu geben ihm die drei chorischen Liedformen, die er in Deutschland vorfindet: das protestantische Kirchenlied, das italienisch beeinflußte Gesellschaftslied und die aus Frankreich gekommene pindarische Ode. Infolgedessen halten sich die Chöre durchaus in Ton und Stil seiner auf den gleichen Voraussetzungen beruhenden weltlichen und geistlichen Lyrik[37] und konnten ihrerseits wieder z. B. von Tscherning als Material eigener Gedichte unmerklich verwendet werden, ohne daß irgend eine stilistische Aenderung vonnöten gewesen wäre.

Ueber die allgemeine musikalische Konzeption hinaus aber ist an den Opitzschen Chören nichts Ursprüngliches mehr geblieben. Während in den dialogischen Partien die sachliche Genauigkeit als bescheidene Vermittlung des Inhalts zur Not genügt, mußte diese Technik versagen vor den Chören. An diesen Platz gehört ein persönliches Pathos und ein Sprachschöpfertum, wie es der bloß gebildeten Korrektheit Opitzens versagt war. Die sprachliche Spannung ist zu sehr gelockert, die syntaktische Verschlingung zu sehr aufgelöst, der Ton fließt zu leicht und liedhaft. Die

---

[36] Albin Franz, Johann Klaj, Elsters Beiträge 6, Marburg 1908, S. 231.

[37] Ich kann dabei auf die vorzügliche Analyse Günther Müllers in seiner oben angeführten „Geschichte des deutschen Liedes" verweisen. — Meine Nachforschungen nach etwaigen Vertonungen der Chöre blieben übrigens ohne Erfolg.

wuchtige und ausladende Rhythmik, der Tanz in Ketten (Nietzsche) wird zu Geträller und Geleier. Keine Hemmung, kein plötzliches Abreißen, nie verweilende Emphase, nur der unproblematische Ablauf einer Monodie, der höchstens aus technischem Ungeschick einmal schwer und schleppend wird. Es ist also, um in Begriffen der antiken Metrik zu sprechen[38], die denkbar größte Verwandlung von harter Fügung in glatte vorhanden. Zugleich gleitet stilsoziologisch das Chorische hinüber in das Arienhafte, das Gesellschaftslied wird zum Einzellied. Innerhalb der Gemeinsamkeit der Musikalität stehen Sophokleischer und Opitzscher Chor stilpolar einander gegenüber wie Harmonik und Melodik, wie malerische und lineare Formgebung.

2. Die Sprache

Methodisch-kritische Vorbemerkungen

Wir werden in dem folgenden Abschnitt sprachlich die Spuren zu verfolgen haben, die die griechische Tragödie in das deutsche siebzehnte Jahrhundert führten und in ein einheimisches Drama unmerklich verwandelten. Um eine solche sprachliche Vergleichung durchzuführen, bedarf es allerdings tieferer Kenntnis und philosophischeren Verständnisses von Bau und Elementen der Sprache, als bis heute öffentlicher Besitz ist. Eine sprach- und stilphilosophisch brauchbare deutsche Syntax z. B., auf die man zur Verständigung über die vorliegenden Probleme verweisen könnte, gibt es nicht[39]. Die vorhandenen deutschen Sprachgeschichten behandeln die neuhochdeutsche Zeit nur obenhin und kursorisch, auch bisweilen fehlerhaft, und ermangeln jeder stilgeschichtlichen Orientierung.

Dazu kommt der grundsätzliche Methodenunterschied einer historischen Grammatik und einer historischen Stilistik. Während jene alles registriert, was überhaupt vorkommt, fragt diese nur, was bezeichnend ist. Kann für die Grammatik schon ein einzelner Fall von Wichtigkeit sein, wenn er z. B. der erste ist, so besagt für die Stilistik ein vereinzeltes Vorkommen, die „Ausnahme", gar nichts. Ihr Interesse meldet sich erst, wenn eine Erscheinung äußerlich betrachtet in verhältnismäßiger Häufigkeit auftritt, innerlich gesprochen, wenn sie für den Stil konstitutiv

[38] Vgl. Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin, Jena 1911 und Friedrich Sieburg, Die Grade der lyrischen Formung, Diss. Münster 1919.

[39] Die technischen Grundbegriffe bietet am besten Wunderlichs Deutscher Satzbau, der soeben in neuer Bearbeitung von Reis erscheint: Stuttgart und Berlin 1924 ff.



ist. Aus dieser Verschiedenheit der Fragestellung erklärt sich letzten Endes, warum die philologischen Hilfsmittel (Grammatiken, Wörterbücher usw.) für uns so enttäuschend wenig brauchbar sind.

Spezielle Stiluntersuchungen fehlen ferner noch so gut wie gänzlich. Die vorhandenen bleiben fast immer entweder im Material stecken oder bringen zwar kluge und gute Beobachtungen, bleiben aber dann aphoristisch und ohne systematische Fundierung. Es ist das Verdienst Fritz Strichs auf diesem Feld wenigstens eine Koordinate — von vielen möglichen! — einmal abgesteckt zu haben. Seiner Methode bekennt sich diese Arbeit stark verpflichtet.

Man wird einsehen, daß es uns im Rahmen einer Spezialuntersuchung nicht möglich ist, die Prinzipien einer physiognomischen Sprachphilosophie in der erforderlichen Einläßlichkeit zu entwickeln, sondern daß wir uns hier damit begnügen müssen, uns auf einige für unseren Zweck brauchbare handfeste Begriffe zu einigen und den ganzen vorliegenden Komplex stilistischer Probleme möglichst in der Ferne und unberührt zu lassen. Wir werden zum Ersatz das Gesagte möglichst ausgiebig durch praktische Beispiele zu erläutern und mit statistischen Tabellen zu belegen suchen.

Die Abneigung gegen die Statistik ist nur da berechtigt, wo diese ein geistloses mechanisches Zählverfahren bleibt, das dem Untersuchenden ersparen soll zuzusehen und zu -hören. Statistik kann sinnvoll nur da angewandt werden, wo ein feinfühliges Nachtasten und Nachdenken der Sprachformen vorausgegangen ist. Dann tauchen erst die Fragestellungen auf, dann erst kann angegeben werden, was überhaupt gezählt werden soll. — Neben statistischen Belegen dienen unserem Verfahren im Text die Vergleichungen, die bei der Eigentümlichkeit des Opitzschen Stils unumgänglich sind. Denn die Schwierigkeit, die dieser Stil einer Beschreibung bietet, rührt daher, daß alle Symptome das Zeichen gerade der Unauffälligkeit tragen, daß sein Charakteristikum gerade die Charakter-losigkeit ist. Im barocken Stil kann man Eigenheiten: besondere Stilfiguren, Abnormitäten, Exzesse nennen und beschreiben, bei Opitz werden wir immer wieder nur deren Nichtvorhandensein konstatieren können. Darin aber gerade werden wir den normalisierten Stil erkennen, den wir als den Opitzianischen Klassizismus bezeichnen. Wir werden also praktisch häufig eine indirekte Methode einschlagen müssen, um,

auch ohne Ausbeute heimkehrend, doch zu einem positiven Resultat zu gelangen.

a) Das Verbum und der Satz

Dem rationalen Stiltypus, den Opitz vertritt, entspricht die syntaktische Form des logischen Satzes. Seine Urform ist der Satz der logischen Schlußformel. Für ihn ist charakteristisch die möglichste Trennung des begrifflichen Gehalts und der syntaktischen Funktionen durch möglichst ausschließende Verteilung auf das Nomen und das Verbum. Das mögliche Maximum an logischer und Minimum an syntaktischer Bedeutung enthält das Nomen im Nominativ. Das mögliche Minimum an logischer und Maximum an syntaktischer Bedeutung enthält die Copula „ist". Aus diesen Teilen entsteht der logische Satz: „Gajus ist (ein) Mensch". Subjekt und nominales Prädikat sind seine Stützen. Zwischen diesen beiden Polen besteht ein wohlberechnetes Spannungsverhältnis. Das Subjekt hat dabei das Uebergewicht der Bedeutung — denn von ihm wird ausgesagt —, das Prädikat das Uebergewicht des Interesses, denn es stellt das neue Moment dar. Die zwischen beiden gespannte Copula bezeichnet die Art des Verhältnisses. Sie könnte fast ohne Verlust durch ein algebraisches Zeichen ersetzt werden. Denn das Bestreben dieses Stiltypus ist, möglichst wenig materialen Gehalt dem schwankenden Boden des Verbums anzuvertrauen. Das Nomen nämlich bezeichnet das Absolute, Ruhende, das „Zeit"-wort das Relative, Bewegte. Es ist der Repräsentant der zeitlichen Dimension, der Bewegung oder Handlung. Wo die Copula durch ein gehaltvolleres Verbum ersetzt wird, ist dieses vergleichsweise häufig transitiv, als über sich selbst hinaus auf die Schließung des Satzes durch das Objekt verweisend. (Damit ist jedoch nicht gemeint, daß das transitive Verbum eigentliches Charakteristikum oder gar Kriterium des logischen Satzes sei, da seine eigentliche Heimat natürlich im epischen, erzählenden Satze zu suchen ist. Es soll nur sein vergleichsweises Ueberwiegen gegenüber dem Intransitivum damit bezeichnet werden.) Darin beruht die Statik des logischen Satzes, daß er ein in sich geschlossenes Sinnganzes ist, das gleichgewogen wie auf zwei Pfeilern ruht, zwischen denen sich der knappe Bogen der Copula schwingt. Treten solche Sätze zu einem stilistischen Ganzen zusammen, dann ordnet sich ihr Gefüge nach den Rücksichten der Klarheit und Ungestörtheit des gedanklichen Fortgangs. Diese wird vorzüglich erreicht durch möglichste Einfach-

heit und Einlinigkeit. Es wird demgemäß gemieden die Ablenkung durch attributive Formen, außer wo sie dem Substantiv eine notwendige Bestimmung geben. Es wird ferner gemieden die Einschaltung von Sätzen, die den Hauptgedankengang unterbrechen, ihn in Seitenlinien verästeln oder ihm Nebenmomente zuführen, also von konjunktionalen Nebensätzen, sondern es besteht das Bestreben, diese in die Hauptlinie der Entwicklung als Hauptsätze gleichberechtigt einzureihen. Dieses Ergebnis bezeichnen wir syntaktisch als Parataxe oder Koordination, der gegenüber ein unlogischer, digressionslustiger Stil wie in extremem Maß der der griechischen Chorlyrik, in alle Möglichkeiten der Hypotaxe oder Subordination ausschweift. Die Gesetze der logischen Fügung größerer Satzgruppen kommen für uns nicht in Betracht, da deren Ordnung in unserem Falle als bei einer Uebersetzung unselbständig ist, und können hier füglich übergangen werden.

Mit dem eben entwickelten Satztypus versucht Opitz die stilistisch ganz anders organisierte griechische Tragödie zu bewältigen. Das Ergebnis ist natürlich ein Kompromiß. Was soeben extrem formuliert wurde, ist in Wirklichkeit natürlich nur in relativer Reinheit anzutreffen, um so mehr da, wie Opitzens übrige Dichtung lehrt, sein stilistisches Problem gerade darin lag, wie weit es ihm gelänge, seinen rationalen Sprachtypus zu überwinden und sich eine „poetische" Diktion anzueignen. Von diesen selbstverständlichen Abstrichen abgesehen, hoffen wir jedoch im Folgenden unsere Diagnose rechtfertigen zu können.

Vom Verhältnis der Sätze untereinander ausgehend, finden wir die Uebersetzung beherrscht von der Tendenz zu radikaler parataktischer Auflösung aller griechischen Satzgefüge. Verknäuelte Perioden werden sorgfältig aufgeknüpft, und ihre syntaktischen Bestandteile übersichtlich nebeneinander ausgebreitet. Konjunktionale Nebensätze werden zu Hauptsätzen erhoben — allerdings nicht sehr häufig, da Opitz die logische Ordnung des griechischen Satzes nicht anzutasten wagt. (8) Partizipialkonstruktionen werden aufgehoben, ihre räumliche Komprimiertheit und logische Vieldeutigkeit entfaltet und bestimmt in dem Rahmen eines Relativsatzes oder eines anderen Nebensatzes[10]. (9) Aber auch unscheinbare Satzteile: Infinitive, präpositionale Verbindungen, adverbiale Bestimmungen und Adjektiva geben Vorwand zur

[10] Vgl. dagegen des entgegengesetzten Klopstock Aeußerung (Cramer, I, 208) die Partizipialkonstruktion sei „einer von den Latinismis, die wir einführen müssen" — wegen ihrer knappen Gedrängtheit, — und ihren ungleich häufigeren Gebrauch in der Klopstock gleichgestimmten Uebersetzung Hölderlins.

Bildung ganzer Sätze. (10) Sätze, die zu groß oder zu gedrängt erscheinen, werden in unzähligen Fällen gespalten, und aus dem Material eines griechischen zwei deutsche Sätze gebildet, die gerne asyndetisch nebeneinander treten. (11) Besonders in den Chören entfalten sich seine Bemühungen zum Aufschwemmen auf engstem Raum zusammengepreßter Wortmassen zu einem Vielfachen ihres Umfanges, natürlich unter vollständigem Verlust ihrer Ausdrucksenergie[11]. Die Folge ist eine Vermehrung der Satzzahl auf fast das Doppelte. (12)

Gleichzeitig veranlaßt der begriffliche Charakter des Stils eine materiale Schwächung des prädikativen Verbums bis zu dessen fast völliger Ausdruckslosigkeit. Seine Eigenbedeutung tritt rein zurück hinter seiner syntaktischen Funktion. Als Vermittlung zwischen den Außengliedern des Satzes ist es entweder rein copulativ, sonst vergleichsweise häufig transitiv gebraucht. Die Betonung der nominalen Teile gibt dem Satz einen ruhigen, statischen Charakter. Das wird erst deutlich, wenn wir die nachfolgende Reaktion des Jahrhunderts betrachten. Ganz fremd sind diesen Satzgebilden die jähen Unterbrechungen durch emphatische Zwischenrufe und die Belastung durch Kolonnen wuchtender Zentnerworte (Gryphius), die plötzliche Hemmung des Ablaufs durch eingeworfene gedankliche Gegenbewegungen und die Verschlingung von Gedanken- und Wortspiel durch geistreiche Arabeske (Weckherlin), die vollendete Zerstäubung des syntaktischen Baus in klingende und duftende Gebilde (Nürnberger), oder seine Ueberladung durch üppige und schleppende Gehänge (Lohenstein). Im Gegensatz ferner zu einer maßvollen Ausgewogenheit der Satzteile bei Opitz erhebt sich bei Gryphius bewußte Asymmetrie, eine planmäßige Störung des Gleichgewichts. Mit Vorliebe wird die eine Seite des Satzes durch Worthäufungen oder anaphorische Reihen maßlos überlastet, so daß seine Verse ein fortwährendes Stürzen und Rutschen auf einer schiefen Ebene sind. Es ist in dieser bestrebten Inkonzinnität eine Verwandschaft mit den Bildern der Zeit mit diagonaler Entwicklung der Tiefe oder seitlicher Lichtquelle. Wieder anders wird der Satzstil der Nürnberger gekennzeichnet durch den begeisterten Kult des Intransitivums. Die Nürnberger haben den Ruhm dieses Zauberwort für die deutsche Dichtung entdeckt zu haben, und das ist nichts Geringes. Denn es ist die Wortart, die alle Dichtung beherrscht, die wir heute vorzugsweise „lyrisch“ nennen. Alle

[11] Vgl. dazu auch unsere Beispielsanalyse S. 60.

Verben, die Stimmungen, Gefühle, Klänge, Düfte ausdrücken, gehören zu dieser Gruppe. Das Intransitivum ist das Zeitwort, das nicht ein endliches („finales") Objekt zu seiner Befriedigung sucht, sondern das gegenstands- und grenzenlos ins Unendliche geht. Es ist reiner Zustand. Vom Verbum aus gesehen, lebt alle Stimmungslyrik vom Intransitivum, wie alle Epik vom Transitivum, alle gedankliche Prosa von der Copula. Und alle die Lieblingswörter, die die Nürnberger in die deutsche Dichtung eingeführt haben, und denen sie ihre Musik entzaubern, sind Intransitiva [12].

Demgegenüber wird bei Opitz dem flektierten Verbum kaum mehr Raum gelassen, als zur Satzbildung unumgänglich ist, d. h. es wird möglichst auf das syntaktische Existenzminimum gesetzt.

Diesen Prozeß haben wir nun genauer zu betrachten: Die Fälle, in denen, wie es in den alten Sprachen möglich ist [13], die Copula „ist" überhaupt ausfällt und das Prädikatsnomen unverbunden zum Subjekt tritt, sind ganz vereinzelt, finden sich fast nur in der Enge der Stichomythien und sind gewiß als Freiheiten empfunden worden. (13) Häufiger wird die bloße Copula gebraucht, jedoch Opitz vermeidet sie bisweilen auch da, wo sie durch den griechischen Text legitimiert war, offenbar weil sie ihm zu kahl und unpoetisch erschien. Lehrreich ist aber, wie er sie umgeht: nicht indem er irgend einen material bedeutsamen Bestandteil des Zusammenhangs mit der prädikativen Funktion beauftragt, sondern indem er die Copula lediglich ersetzt durch ein ganz blasses und gewichtloses Zeitwort, das dem Sinne nach nichts anderes ist als eine verkappte Copula in „poetischer" Umschreibung oder eine ihrer Spielarten. (14) Auch die übrigen Verben sind von bemühter Farblosigkeit und Schwäche. (15)

Jedoch, um das Verbum der griechischen Dichtung aus seinen wohlgegründeten Sitzen zu vertreiben, ohne daß die logische Vollständigkeit des Satzes dabei leidet, dazu genügt nicht nur eine Abschwächung der Bedeutung, dazu gehört eine wohlorganisierte Technik. Es handelt sich dabei, wie ich wiederhole, um die Auf-

[12] Ich verweise auch auf die Lobreden Harsdörffers und Klajs auf die deutsche Sprache, in denen sie ganze Listen von onomatopoetischen Verben, die ja sämtlich zu dieser Gattung gehören, zusammenstellen, zu deren Reichtum sie ihre Muttersprache beglückwünschen.

[13] In dieser Stilform äußert sich, — besonders ausgeprägt im Chorstil, — nicht eine Zurückdrängung des Verbalen überhaupt (Dornseiff, Pindars Stil, Berlin 1921, S. 85 ff.), das im Gegenteil eine bedeutende Rolle spielt, sondern nur des Syntaktischen.

gabe, das Wort, das die Rolle des Prädikats übernimmt, seines Bedeutungsgehalts möglichst zu entlasten. Das kann auf zwei Arten geschehen: entweder man läßt dem Hauptverbum seine sachliche Bedeutung, entfernt es aber aus der prädikativen Stellung, dann muß man in diesen Posten ein Hilfsverbum einsetzen und kann das Hauptverbum in infinitivischer oder partizipialer Abhängigkeit beiordnen, oder man läßt dem Hauptverbum seinen gehörigen Ort im Satz, enteignet es aber soweit wie möglich seines materialen Charakters und überträgt diesen einer begleitenden — meist nominalen — Adverbialbestimmung.

Die Beispiele für den ersten Weg, die Einschaltung eines Hilfsverbs unter infinitivischer oder partizipialer Beiordnung des Hauptverbums, sind äußerst zahlreich. (16) Diese Lösung hat, wie wir sehen werden, noch den zweiten beachtlichen Vorzug, das besonders im weiblichen Vers eminent reimfähige finite Verbum im Hauptsatz ans Ende des Verses rangieren zu können[14]. Daß die technischen Nöte hier nicht allein maßgebend sind, das verbürgen die unten anzuführenden Beispiele, wo — im Nebensatz — diese Konstruktion sogar reimtechnisch unbequem war und zu einer Inversion zwang. — Der zweite genannte Fall der adverbialen Zuordnung der ursprünglich verbal ausgedrückten Bedeutungsmasse hat praktisch verschiedene Möglichkeiten: Die beigeordnete Bestimmung kann ein eng verwachsenes Objekt, ein Adjektiv oder eine nominale Präpositionsverbindung sein. (17) Charakteristisch ist es in diesem Falle immer, daß erst die adverbiale Bestimmung es ist, die das Prädikat zu einem Sinnganzen ergänzt. — Die daraus entstehende Ueberfüllung mit Hilfsverben veranschaulicht unsere Tabelle. (18)

Gleichermaßen ein Ausdruck der Schwächung des verbalen Elements ist die Seltenheit der Intransitiva. (19)

Die beiden eben entwickelten Prinzipien des Opitzschen Satzbaus wirken, wie man vielleicht schon verstanden hat, in einem eigentümlichen Dilemma gegeneinander. Infolge der Vermehrung der Satzzahl nimmt natürlich auch die Zahl der ja satzbildenden Verben zu, ihre äußere Ausbreitung wird sogar noch verstärkt durch ein umständliches adverbiales Gefolge, demgegenüber bewirkt die gleiche Ursache — nämlich die Rationalität des Stils —

[14] Man sehe bei Manheimer (Die Lyrik des Andreas Gryphius, Berlin 1904, S. 82 f.), wie Gryphius mit der Reifung seines Stils gegen diesen erschlichenen Infinitiv vorgeht: Das Hilfsverb wird gekappt, und das finite Zeitwort tritt in die flektierte Stelle ein.



eine ausgemachte innere Verarmung der verbalen Glieder. Das Ergebnis ist, daß der äußere Umfang der Verbalteile in umgekehrtes Verhältnis tritt zu ihrem inneren Gewicht. In diesem Widerspruch liegt das Opitzsche Stilproblem, die Wurzel seiner vielberufenen Schwerfälligkeit.

Die materiale Nichtigkeit des Prädikats hat dazu noch einen anderen Erfolg: Die leere Stelle begünstigt die Ansammlung von schmückenden Wörtern. Da das Nomen, auf dem der geistige Akzent ruht, wie wir noch sehen werden, sich gerne isoliert, zeigt das Epitheton eine gewisse Neigung aus der adnominalen in die adverbiale Stellung überzutreten. Diese Abwanderung ist deshalb nicht sehr deutlich, weil die dekorative Neigung überhaupt noch gering ist, immerhin zeigt der statistische Vergleich gegenüber dem Griechischen einen unverkennbaren Ueberschuß. (20) Gab schon die oben erörterte Umschreibungstechnik der verbalen Gruppe einen sozusagen poetischen Bau — zu denken für eine Zeit, in der uneigentliche Umschreibung dessen, was man an sich auch eigentlich sagen könnte, für das Wesen des Dichtens galt — so gibt ihr das „adverbium ornans" noch einmal poetische Farbe. Dadurch wird die Verbalpartie der eigentlich dekorative Ort innerhalb dieses Stils, vom logischen Gesichtspunkt aus aber das ganz eigentlich unnütze Glied. Der Satz teilt sich somit in eine nominale Hälfte als die Trägerin der Bedeutung und eine verbale Hälfte als die Trägerin des Schmucks. Die stilistische Umkehrung bringt später die Schule Hofmannswaldaus.

b) Das Nomen und das Wort

Die so stark nominalisierende Gesinnung der Opitzianer ist der tiefe Grund ihrer Vorliebe für die ähnlich aufgebaute lateinische Sprache. Damit verrät die neue Kunstart deutlich ihre neulateinische Herkunft. In unserem besonderen Falle mag man sich dazu noch daran erinnern — soweit man nicht die Nachwirkung einer benutzten lateinischen Uebersetzung darin erkennen will —, daß man durchaus gewohnt war, griechische Autoren ins Lateinische — nicht etwa ins Deutsche — zu vertieren und sie auch im Urtext gewissermaßen mit lateinischer Zunge las.

Das Nomen trägt die ganze gedankliche Last der Opitzschen Sprache. Es hat die logische Hegemonie des Satzes, während es an seiner syntaktischen Fügung nur schwach beteiligt ist. Es steht darum als Substantiv meist isoliert und ohne attributive Begleitung, außer in den seltenen Fällen, wo diese zu seiner Bestimmung

unentbehrlich ist. In prädikativer Stellung stehen gerne nomina actionis und verraten den oben verhandelten verbalen Ursprung dieser Figur.

Eine besondere Betrachtung verlangt die Behandlung des adjektivischen Epithetons: Es ist schon bemerkt worden, daß in die dekorativen Aufgaben die adverbialen Glieder eingetreten sind. Das Nomen attributiv zu behängen besteht eine sichtliche Abneigung. Darum ist die Verwendung des Epithetons zunächst noch äußerst sparsam, dabei ist es naturgemäß häufiger bestimmend als schmückend. (21) Die vorkommenden Ornantia sind, im Einklang mit Opitzens freier Dichtung, stark verblaßt, bleiben ganz konventionell und allgemein. (22) Erst in der zweiten Schlesischen Schule erreicht — nach einiger Vorbereitung durch die Nürnberger — die Ausbeutung dieser Effekte ihren Gipfel. Für den dekorativen Stil, den die genannte Richtung verwirklicht, sind gerade die attributiven Satzteile die eigentlich repräsentativen. Hier steigert sich die Ueberladung der Nomina mit Farben, Gerüchen, Geschmäcken, bis sie unter ihrer Draperie schier zusammenbrechen. Davon, wie auch von dem epithetischen Mißbrauch des Nebensatzes, ist Opitz noch ganz fern. Ueber das bescheidene Maß dekorativer Aufhöhung, das er aus der neulateinischen Schule — die das zur Aufarbeitung der abgenutzten Klischees nun einmal nötig hatte — mitbrachte, ist er in deutscher Sprache jedenfalls nicht hinausgegangen. Auch hier wiederholt sich im Grunde, was wir im Syntaktischen schon beobachteten, die Abneigung gegen eine Verunklärung durch subordinierte Glieder.

Opitz steht damit wieder vor der Aufgabe, sich mit seiner ganz anders gestimmten Vorlage auseinanderzusetzen. Es ergeben sich dabei folgende Möglichkeiten der Bewältigung des vorgefundenen Epithetons: 1. In der Mehrzahl der Fälle fällt es spurlos weg. (23) — 2. Es wird in einen pronominalen Nebensatz aufgelöst. (24) — 3. Es werden epithetonartige Umschreibungen angewandt. (25) — 4. Das Epitheton wird beibehalten: Diese Fälle sind in der Minderzahl. Das Verhältnis veranschaulicht die Tabelle. (20) Niemals jedenfalls ist der Abstand zwischen Hauptwort und Adjektiv so groß, daß diesem daraus ein besonderer Akzent zufiele. Das Oxymoron, die Form der größtmöglichen Distanz zwischen Hauptwort und Beiwort, kommt in der „Antigone" sogar überhaupt nicht vor. Soweit der Urtext eine solche Figur enthält, wird sie nicht verstanden oder aufgelöst. (26)

Da sich der geistige Gehalt der Rede bei Opitz im Nomen konzentriert, ruht hier auch sprachlich Ursprung und Verantwortung für die geistige Verwandlung der griechischen Tragödie. Wir versuchen zunächst Opitzens Worthaushalt überhaupt und dann beispielhaft die Behandlung einzelner Wortgruppen zu charakterisieren.

Opitzens Wortschatz ist auffallend klein, eine Eigentümlichkeit jedes klassizistischen Stils. Genaueren Untersuchungen müßte man den ganzen Umfang seiner Dichtung zugrunde legen[15]. Darin verrät sich die synthetische Entstehung seiner Sprache. Sie besitzt wenige Wörter mit blassen Bedeutungen, eine verhältnismäßig große Menge von Abstrakta aus der religiös-christlichen Sphäre, an diesen sogar einen synonymischen Ueberfluß, der sich in den unten zu besprechenden paarigen Formeln freudig bezeugt, dagegen eine unbeschreibliche Armut an Sinnlichkeit und Einmaligkeit der Bezeichnung. Der aristokratische Purismus des neuen Klassizismus hatte alles, was farbig und griffig war, aus der höheren Sprache verbannt und in die trüben Regionen des Volkstümlichen oder Mundartlichen zurückgewiesen. So wird bei Opitz, wie überhaupt drastische Aeußerungen des Originals stets gemildert wurden, auch der derbe Ausdruck peinlich gemieden. Solche Exklusivität war gewiß der einzige Weg, solange kein Sprachschöpfer da war, zu einer Kunstsprache zu kommen, aber sie bedeutete gleichzeitig eine schmerzliche Beschneidung aller Wucherungen, einen vorübergehenden freiwilligen Verzicht auf alles, was kraftvoll und lebendig war. Es gehört zu den Verdiensten des nachopitzianischen Jahrhunderts, das überhaupt sehr zu Unrecht gelehrten Klassendünkels bezichtigt wird, daß es solche Kräfte und Säfte illegitimerweise doch wieder heraufsickern ließ. Offiziell war indes für den Anfang bei der geringen Zahl der gesellschaftlich zugelassenen Wortwurzeln der einzige Weg – da man ja auch die Einfuhr von Fremdwörtern sich ausdrücklich versagte – die planmäßige Verfertigung von neuen Bildungen. So

[15] Leider fehlen stilistische Untersuchungen über Wortschatz und Wortgebrauch auch über andere neuere deutsche Dichter noch durchaus, obwohl sie zu den dringlichsten Aufgaben einer Geschichte der deutschen dichterischen Sprache gehören. Leider läßt auch das Grimmsche Wörterbuch bei historischen Fragen ganz im Stich. Allgemein und vorzüglich charakterisiert den Wortvorrat der deutschen Sprache zwischen Luther und Opitz nur Gundolf, Martin Opitz. München 1924, S. 41 f. — Die Arbeit von E. Heilborn dagegen: Der Wortschatz der ersten schlesischen Dichterschule (Diss. Berlin 1890) ist eine bloße Materialsammlung nach grammatischen Gesichtspunkten.

enthält denn nach Opitzens Vorgang fast jede Poetik und Grammatik des Jahrhunderts praktische Anweisungen zur Selbstanfertigung von neuen Wörtern, vermittels von Vor- oder Nachsilben, durch Uebersetzung alter Stammwörter oder durch Eindeutschung neuer auf dem Wege der Uebersetzung oder gelehrter Volksetymologie.

Opitz macht auch praktisch damit den Anfang. Die Nachbarsprachen hatten seinerzeit vor den nämlichen Problemen gestanden. Bei den Franzosen war das zwei bis drei, bei den Holländern kaum eine Generation her. Besonders die alten Sprachen kamen der Suche nach neuer kühner Wortbildung entgegen. Bezeichnend dafür ist, wie ein gewisser spätgriechischer Hymnus auf Dionysos, dank einer Sammlung von einigen neunzig angeblich worttrunkener, tatsächlich unsäglich akademischer Beinamen, als sprachliches Meisterwerk kursierte. Dieses Wunder machte durch die neuen Nationalsprachen die Runde, und seine übersetzerische Bewältigung galt als eine Art Gesellenprobe auf die Bildungshöhe einer Sprache. Der virtuosen Leistung Ronsards und des Heinsius folgte Opitz in der Uebersetzung des „Lobgesang Bacchi" nach dem holländischen Meister. Dem eponymischen Bravourstück aber wurde die Ehre zuteil, in der „Poeterey" als Paradigma figurieren zu dürfen. Seither war die Uebersetzung solcher zusammengesetzter Eponymika in Deutschland ein sprachlicher Sport. Man war nicht Sprachschöpfer, aber man war Wortefinder, und Opitz fühlt sich sofort freudig in seinem Element, wo er seiner Wortleidenschaft genügen darf.

Es ist sprachgeschichtlich bemerkenswert, daß man damals Komposita nur in den Typen Substantiv + Substantiv und Substantiv + Verbalnomen zu bilden vermag. Deren Zahl ist sehr groß, eine Zusammenstellung muß ich mir versagen und stattdessen auf Kehrein[46] verweisen. Die Form Adjektiv oder Zahlwort + Substantiv oder Verbalnomen ist dagegen noch ganz vereinzelt[47]. Das äußert sich bei der Behandlung der „homerischen" Epitheta, die ja meist diesem Typus angehören und im Original sehr zahlreich sind. Diese werden entweder ausgelassen oder

[46] Die Sprache des Dichters M. O. Archiv für den Unterricht im Deutschen, Jahrg. II (1844), S. 31 ff.

[47] Ueber die Schwierigkeiten, die noch Bürger und Voss mit dieser Form haben vgl. Olbrich, Goethes Sprache und die Antike, Leipzig 1891, S. 111, über die Begründung ihres Gebrauchs für Homer durch Stolberg vgl. Schroeter, Geschichte der deutschen Homerübersetzung im 18. Jahrhundert, Jena 1882, S. 249 ff.



ersetzt, und zwar entweder durch substantivische Kompositionen oder durch adjektivische Simplicia, die dann auf eine wörtliche Wiedergabe überhaupt verzichten und sich auf irgend einen verschönernden Allgemeinplatz beschränken, oder endlich mühevoll umschrieben, meist durch ganze Sätze. Im gleichen Sinne wird das Adjektiv mit α privativum behandelt. (27) Bei der beschränkten Zahl von Stämmen, die poetisch zugelassen waren, im Grunde aber auch bei dem Ueberwiegen eines beziehentlichen über wesentliches Denken, ist es begreiflich, daß man weitgehend auf Ableitungen angewiesen war, vor allem auf die Möglichkeiten, die sich boten durch suffiktische Bildungen aus adjektivischen und verbalen Stämmen und die Substantivierung des Infinitivs [18]. Auch das macht die Sprache mittelbarer und abstrakter, und ist das Kennzeichen jeder rationalen Sprache, soweit sie nicht fremde Kunstwörter benutzt, für deren Bau indes das nämliche in sogar noch verstärktem Maße gilt. Später erst begab man sich wieder systematisch auf die Wurzelsuche nach Simplicia und Urwörtern. Eine umfängliche Tabelle der deutschen Stammwörter war Schottels ganzer Stolz. Im Reichtum an uralten Wurzeln fand man überhaupt die Würde der alten deutschen „Heldensprache", insbesondere gegenüber den romanischen Idiomen, deren Sprache ganz unursprünglich und abgeleitet erschien, was an Tacitus genährter Stolz nicht ohne Bezug auf Charakter und Sitten fand [19].

Solche Ableitungen haben in der „Antigone" allerdings gegen Opitzens frühere Dichtung etwas abgenommen. Sie haben ihre natürliche Domäne unter den Abstrakta, besonders den Bezeichnungen für Zustände und Bewegungen des Gemüts. Die andere ebenfalls ihrem Charakter nach verallgemeinernde Bildung ist der substantivierte Infinitiv, eine lässige Allerweltsform, die sehr häufig ist, und meist in Verlegenheit anstatt eines gut sitzenden Hauptwortes eintritt. Auch diese Form ist daneben wieder ein Symptom für die Nominalisierung des Verbalen, vielleicht aber auch dafür, daß die Sprache, die Opitz vorfand, an Verben absolut oder doch verhältnismäßig reicher war als an Nomina.

Die starke Verbegrifflichung des Stils, die Begünstigung des Nomens, ja dessen Isolierung, bedeutet also nicht ohne weiteres auch dessen logische und sachliche Präzision. Im Gegenteil, neben

[18] Solche Abstrakta bei den Opitzianern sammelt Heilborn a. a. O. S. 17ff.

[19] Dieser Vorgang wiederholt sich sozusagen wörtlich, wenn ein Jahrhundert später Klopstock einen Heerbann germanischer Wurzelworte gegen den abgeleiteten und entwurzelten Sprachgeist der Aufklärung ins Feld ruft.

den erörterten Formen kommen noch weitere stilistische Figuren vor, deren Charakter und Aufgabe geradezu es ist, das geringe Maß an Bestimmtheit und Einmaligkeit, das das Opitzsche Einzelwort noch besitzt, zu verwischen, indem sie es mediatisieren durch Eingliederung in eine Gruppe. Dieses Mittel ist die zweigliedrige Formel: Zwei Synonyme, gekoppelt durch eine einfache Konjunktion („und", „oder", „noch"), z. B.: „Creutz und Leyd". Diese Formel ist zwar alten Ursprungs, auch z. B. der Lutherschen Sprache sehr geläufig, hat aber schon ursprünglich immer den Charakter der Enteinzelung und Kollektivierung, weshalb sie z. B. in der Rechtssprache recht eigentlich zu Hause ist. Denn immer ist das einzelne Wort bestimmter als mehrere, die synonym dasselbe sagen: Ein Wort bezeichnet, mehrere umschreiben. Verstärkt wird diese Verbindung, und auch das zeigt ihren archaischen Charakter, noch durch Reim oder Alliteration. Und das ist die einzige Art Alliteration, die bei Opitz vorkommt, eine logisch und ganz und gar nicht akustisch gemeinte Form. (28) Dreigliedrige Formeln dieser Art kommen bei Opitz fast nicht mehr vor. Mehr als dreigliedrige Formeln haben schon einen anderen Charakter, sie zählen zu den Häufungen und sind ein Stilmittel, das ihm durchaus fremd ist[50]. Weckherlin und Gryphius lieben solche abstrakten Wortmassen, die asyndetisch, zu Geschwadern geballt, über die Zeile stürmen. Deren Wirkung beruht auf der dynamischen Wucht der Masse nicht auf dem logischen Gewicht der Einzelglieder. Opitz vermeidet solche Häufungen und, wo sie im Griechischen vorkommen, ordnet er sie in paarige Gruppen. (29)

Ueberall fanden wir in Wortbildung und Wortgebrauch die Tendenz zur Verallgemeinerung am Werke. Bewirkte schon die zweigliedrige Figur eine starke Schwächung des Einzelworts, so ist, wenn diese auch noch ihre archaische Seltenheit und Sprödigkeit aufgab, wenn sie zum Stilmittel wurde, mittels dessen beliebige Abstrakta beliebige Verbindungen miteinander schließen und lösen können, solcher Mißbrauch ein Zeugnis für die Entartung der alten Formel nicht nur, sondern auch für die Charakterlosigkeit solcher Wörter, die ohne Widerstand sich bestimmen ließen ihre Einzigkeit aufzugeben, um sich in einer entsinnlichten Atmosphäre einem nur verwandten Wort als synonym zu gesellen. So haben wir zwar in der Verbindung „Haus und Hof"

---

[50] Sie sind nicht zu verwechseln mit den sachlichen Aufzählungen von konkreten Dingen und Daten, die anderen Charakters und auch bei Opitz sehr beliebt sind.



gewiß eine uralte Rechtsformel vor uns, die nichts für eine Entrechtung ihrer Glieder über diese einmalige Bannung hinaus besagt, wenn aber „Creutz und Leyd“, „Creutz und Trawrigkeit“, „Noth und Trawrigkeit“, „Leyd und Noth“, „Noth und Pein“ und noch andere ähnliche Ausdrücke in beliebiger Variation zueinandertreten können, dann bedeutet das eben, daß alle diese Begriffe ungefähr gleichbedeutend geworden waren, daß keiner mehr Einzigkeit und eigene Farbe besaß, sondern daß sie sich begnügten allgemein und ungefähr auf eine gewisse Sphäre von Erlebnissen und Gemütszuständen hinzuweisen.

Während also Konkreta diese Zusammenstellung ohne besondere Einbuße ertrugen, bezeugt sie für Abstrakta einen augenscheinlichen Verlust an Intensität. Zu diesen Worten gehören aber gerade die Zentralbegriffe der griechischen Tragödie, die Wörter für Verhängnis und schweres Leiden. Soweit das Deutsche Wörter für diese Dinge besaß, darf man schließen, daß es Begriffe dafür hatte. Wenn die deutsche Sprache bei ihrer Uebertragung versagte, dann geschah dies, weil das Verständnis dafür versagte.

Zunächst kam es der Opitzschen Arbeit zustatten, daß die Lutherische Sprache für Gemütsbewegungen und seelische Zustände, auch für alle Arten von Unglück ein verhältnismäßig reiches Vokabular entwickelt hatte, das von der protestantischen Tradition mit Ernst verwaltet wurde. Trotzdem bleibt aber der Vorrat an Worten dieser Sphäre bei Opitz weit zurück gegenüber dem unerschöpflichen Reichtum der tragischen Sprache der Griechen. (30)

Es hat indes vorhin schon bedenklich stimmen müssen, daß diese Wörter ihrer Urbedeutung so weit schon entrückt sind, daß sie eine fast synonymische Ununterscheidbarkeit erhalten haben. Eine nähere Vergleichung zeigt tatsächlich, daß dieselbe griechische Wortbedeutung wahllos mit den verschiedensten Ausdrücken wiedergegeben ist, eine Verwirrung der tragischen Begriffe, der im deutschen Sophokles überhaupt erst Hölderlin durch sorgfältige Unterscheidung ein Ende gemacht hat. (31) Dieser Mangel an Individualität der Wörter bedeutet aber einen ebenso großen Mangel an Intensität, der an dieser empfindlichsten Stelle der griechischen Tragödie nicht zu verschmerzen ist[31]. Aber

[31] Gryphius vermag es dagegen, dem gleichen Sprachmaterial stärkere Wirkungen zu entringen, indem er diese Pseudosynonyma einfach solange häuft, bis sie eben durch ihre bloße Masse ein gewünschtes Maß von Wucht und Eindringlichkeit erhalten. Dadurch entsteht das Rhetorische seines Stils, das Gewicht der Breite, die Intensität des Extensiven.



schwerer ist ein Einwand, der nicht gegen den Uebersetzer, sondern gegen sein Sprachmaterial zu machen ist, daß es dieser ganzen Kategorie von Wörtern nicht nur an Eindringlichkeit, sondern auch im bedenklichsten Maße an Würde fehlt. Alle diese Ausdrücke, dem Sprachgebrauch des verbürgerten Protestantismus entnommen, atmen in ganz penetranter Weise den Dunst der deutschen Kleinbürger- und Alltagsmisere. Es ist das Elend der engen Gassen und der stickigen Kammern, das dumpfe, endlose Jammern, tatlos unter dem Los des großen Krieges wie unter einem unabwendbaren Naturereignis. Hier ist all das Stagnierende und Verstockte der deutschen Reformationskultur — nichts von Größe, nichts von wahrem Schicksal! Opitz hat einen Schwall von nichtssagenden Wörtern für ein- und dasselbe Ding, er hat aber kein einziges großes — bannendes oder erschütterndes — Wort. Das ist aber, wenn wir schon einmal urteilen müssen, eine Feststellung, die für eine Uebersetzung einer griechischen Tragödie geradezu vernichtend ist. Nichts ist unverzeihlicher als ein Versagen des Worts. Dieser Schlag muß jede Dichtung stürzen.

Dieselbe Hilflosigkeit zur Empfindung oder Wiedergabe schweren Leids zerstört die große Klage, grammatisch die Interjektion, in der die tragische Sprache der Griechen volle Register zog. Ist das Deutsche, das keine Tragödie hat, an solchen Möglichkeiten überhaupt arm, so fehlen dem Opitzschen Ausdruck hier wieder in ganz besonderem Maße sowohl Kraft als Würde. Neben Haltung und Umgebung wirkt hier mit, daß der Alexandriner der Bevorzugung einer solchen einzelnen absolut gewogenen Silbe überhaupt denkbar ungeneigt ist. Deshalb fallen all diese „Ach" und „O" überhaupt meist in die Senkung, besonders in den beim Lesen halb verschluckten Auftakt und sind damit zur völligen Nachdruckslosigkeit verurteilt. Auch werden diese Wörter ohne Veranlassung durch die Vorlage zu Beginn fast jedes Chors und fast jeder Anrede mißbraucht. Daß aber die große Ausbreitung der Klage Opitz überhaupt befremdete, und ihre Einschränkung in seiner offenen Absicht lag, zeigt sich darin, daß er sie meist überhaupt unterdrückt oder auf ein ihm erträglich scheinendes Maß zurückführt. (32)

Für die übrigen Wortarten genügen ein paar kurze Bemerkungen. Von der sprachlichen Unentwickeltheit des Verbums und des Adjektivs war schon die Rede. Ebenfalls ein Ausdruck für die Unbestimmtheit des Stils ist die Vorliebe für indefinite oder neutrale Pronomina und für unter ihrer Anführung gebildete

Sätze von vollendeter Nichtigkeit. (33) Unter den Konjunktionen und anderen Hilfswörtern hebt sich eine Gruppe heraus, die dem Kanzleigebrauch entstammt und nicht zuletzt auch um ihrer großen Silbenzahl willen bevorzugt wurde. (34) Sie sind darum nicht immer zu unterscheiden von den Flickwörtern, der unerfreulichsten Gruppe, die wir vorzuführen haben. Pleonastisch oder sonstwie höchst überflüssig, verderben sie vollends den Stil. (34) Diese Wörter, die nur um ihrer Extensität willen dastehen, sind die Verkörperung der breiten und wortreichen Auswalzung, die der gedrungene Bau der griechischen Tragödie unter Opitzens Hand erfuhr.

c) Der Vers

Der Vers des Opitzschen Dialogs ist der Alexandriner in der alternierenden Gestalt, in der Opitz ihn in der holländischen Dichtung vorgefunden, im Deutschen schon lange praktisch geübt und in der „Poeterey" offiziell als heroisches Versmaß für epische Dichtung empfohlen hatte. Die hohe Versart, die zur Vertretung des klassischen Hexameters berufen war, erschien auch allein der Wiedergabe des iambischen Trimeters der Griechen und des römischen Senars würdig, mit welchen Versmaßen er ja auch äußerlich identisch schien. In den „Trojanerinnen" ist er zum ersten, in der „Antigone" zum zweiten Male im deutschen Drama verwandt, dem er damit den Anschluß an die europäische Renaissancetragödie verschaffte. Er blieb ihm anderthalb Jahrhunderte erhalten.

Bislang hatte der Alp des Knittelverses jede Entfaltung des Dramas verhindert. In diesem Achtsilbler hatte der drückend nahe Verschluß allem, was sich über die knappste Drastik des Inhalts hinaus an eigentlich Dichterischem ausbreiten wollte, immer wieder den Atem abgeschnitten. Subjekt - Prädikat - Objekt, kaum noch eine Konjunktion oder ein unumgängliches Attribut mehr war in dem kargen Raum nicht unterzubringen gewesen , dann begann der nächste Vers von vorne, wo die variierte Wiederholung der eben ausgesprochenen Vorstellung höchstens eine Möglichkeit zu dichterischem Luxus bot. Dafür mußte man aber die Umständlichkeit in Kauf nehmen, die dadurch entstand, daß ein erheblicher Teil der Worte auf die bloße Wiederaufnahme der syntaktischen Konstruktion verschwendet wurde. Die Kürze des Verses hatte dazu noch die Folge, daß der Reim durch seine allzu häufige Wiederkehr alle Elemente des Verses: Ton, Satzbau, Wortstellung und Wortwahl geradezu

tyrannisierte und jedes freie Ausschreiten vollends hinderte. So wurde er, da alle anderen Elemente des Dichterischen unterdrückt waren, zu dessen einzigem Merkmal. Seither ist im gewöhnlichen Sprachgebrauch Dichten gleichbedeutend mit dem Reimefinden.

Opitzens Verdienst ist es, daß er diesen Knittelbann brach und Raum schuf für geistige Würde, freies Pathos und Schmuck der Rede, Raum für das dichterische Wort. Durchgeführt hat er die neuen Möglichkeiten kaum. Seine Verse begnügen sich damit, leidlich korrekt zu sein. Den neuen Raum zu erfüllen, dazu bedurfte es eigentlich dichterischer Temperamente.

Die Eigenart des Alexandriners und seine Schönheit beruht auf zwei Eigenschaften: zunächst ist er dank der Klarheit und Symmetrie seines Baus ein eminent geistiger Vers. Seine Veranlagung zur Antithetik ist viel berufen. Aber auch sonst läßt er an durchsichtiger Rationalität nichts zu wünschen übrig. Der Hauptzäsur in seiner Mitte dankt er seine Symmetrie. Die vielteilbare Zwölfzahl seiner Silben ermöglicht nach allen Richtungen klare Gliederungen durch Nebenzäsuren. Die Verbindung der Verse durch den Reim, die Freiheit männliche und weibliche Verse paarweise abzuwechseln oder kreuzweise zu verschränken, all das bietet eine Fülle geistvoller Möglichkeiten ohne die Gefahr von Unordnung oder Verwilderung, — wo sie nicht planmäßig hineingetragen wird. Das andere Geheimnis dieses Verses liegt in seiner klaren Weiträumigkeit, die gegen den deutschen Knittelvers sich abhebt wie etwa eine Landschaft von Claude Lorrain von einem deutschen Holzschnitt. Breit gelagerte anaphorische Ketten und andere rhetorische Glieder, bald auch attributiver Prunk eilen den eröffneten Raum zu erfüllen, zu beleben und endlich wieder zu verdumpfen unter den Schwüngen, Falten und Bäuschen der Zweiten Schlesier. Die beiden Möglichkeiten dieses Verses, die rationale und die dekorative, verselbständigten sich im Laufe des Jahrhunderts zu zwei völlig getrennten Stilen, dem Klassizismus französischer Provenienz und dem deutschen Barock. Demgemäß ist nicht die dekorative Füllung, nur seine dialektische Gliederung bei Opitz ausgebaut. Besonders in der Dialektik der Stichomythie nutzt er die antithetische Stellung der Schenkelpaare gerne aus.

Den kunstvollen Bau dieses Alexandriners stellt Opitz dem natürlichen Wuchs des griechischen Trimeters entgegen. An Größe sind beide Verse ungefähr gleich: der Alexandriner ist zwölf- und dreizehn-, der Trimeter stets zwölfsilbig. Beide haben

iambischen Rhythmus. Aber schon der stets männliche Ausgang des Trimeters gibt diesem etwas Gedrungeneres und Bestimmteres. Da sein Ende weder durch Wechsel des Rhythmus noch auch durch Reim bezeichnet ist, fließen die Verse zwanglos ineinander über, das Enjambement wird begünstigt, beziehungsweise es kann von ihm rein akustisch überhaupt nicht mehr die Rede sein. Aber auch die innere Gliederung ist nur dem Ablauf der Gefühlsbewegung unterworfen. Die starr symmetrische Zäsur in der Mitte des Verses wird vermieden, sie wählt frei unter den natürlichen Einschnitten des Versleibs. Die Häufigkeit der Spondeen verstärkt den irrationalen Charakter und verrät den Ursprung dieses Verses aus kultischer Feier. Seine Urformen sind das Pathos der großen Klage, der strenge Gewandwurf der hohen Rede und die archaische Gnomik der Stichomythie.

Diesem tragischen Vers scheint allerdings der Alexandriner unangemessen, und wir können beobachten, wie rhetorisch-pathetisches und der Tragödie der Griechen nicht ganz unverwandtes Gefühl bei Gryphius einen tragischen Alexandriner schafft, der durch spondeisierende Belastung, durch enjambierende Ueberflutung von Versende und Zäsur sich wieder dem griechischen Trimeter nähert, ohne daß sein Bildner natürlich dichterisch überlegen und theoretisch vorurteilsfrei genug wäre, sich ihm ganz wieder zu ergeben.

Dagegen strebt der Opitzsche Alexandriner nach höchster Korrektheit und Eleganz. Diese ist gleichbedeutend mit einer bestrebten Glättung der Fügung. Rhythmische Anstöße sind ja immer auch zugleich Verstöße gegen die strenge Regel. Sie finden sich am meisten noch in den stichomythischen Versen, durch die technische Schwierigkeit entschuldigt[52]. Tonbeugungen fehlen zwar nicht, sind aber äußerst selten. Die Senkungssilben sind ausgesucht leicht, eine Hauptbedingung für glatten Ablaut. Es überwiegen hier schwachtonige Flexionssilben, Vor- und Nachsilben, leichte Präpositionen und Konjunktionen. (35) Schwerere Silben werden ehestens noch geduldet im Auftakt und nach der Zäsur. (Man erinnere sich dagegen, wie Gryphius sich bemüht,

[52] Ueberhaupt die Stichomythien, so heilsam und erzieherisch ihr Zwang für die Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit der Sprache ist, mißraten, aber aus dem entgegengesetzten Grund wie die Chöre. Vermißte man dort die Fähigkeit zu ausladendem, weitatmigem Pathos, so hier die zu knapper, pointierter Präzision, — obwohl ihm in eigener und übersetzter Epigrammatik die geschliffene Fassung oft nicht uneben gelang. Vgl. Rubensohn a. a. O. passim und Günther Koch in Seufferts Vierteljahrsschrift, Bd. VI.

durch planmäßige Belastung der Senkung mit „Zentnerwörtern“ den Rhythmus schwer und schleppend zu machen.) Der Hiatus wird regelgemäß durch Elision vermieden. Die in der „Poeterey“ verpönte Apokope kommt vereinzelt vor, ebenso Synkopen. (36)

Das Verhältnis von Vershebung und Wortakzent ist also geregelt, nicht beachtet dagegen hat Opitz das Verhältnis der Hauptakzente des Alexandriners (6. und 12. Silbe) zum Hauptakzent des Satzes. Die Zäsur wirkt bei Opitz deshalb so hart, weil er sie vom Satz her nicht mit dem nötigen Gewicht versieht (wie Werder, der anders formulierten Versregel Hübners folgend), aber auch nicht wagt, sie durch Enjambement in den Satz zu verschlingen (wie Gryphius). Dasselbe gilt natürlich in noch verstärktem Maße von der Reimsilbe. Hier stört zugleich die immer noch nicht ganz überwundene Reimbefangenheit. Ein Flickwort in der Reimstelle aber ist der Tod des Alexandriners und macht ihn allerdings „klappern“. Das Enjambement, das theoretisch von Opitz in gewissen Fällen gestattet, ja als besonders reizvoll empfohlen worden war, wird tatsächlich in der „Antigone“ meistens vermieden, und jeder Vers bildet möglichst ein geschlossenes Sinnganzes. Die Fälle, wo der Satz über die doppelte Schranke von Vers und Reim hinaus bis zur Zäsur des folgenden Verses vordringt, eine Uebung, in der unter anderen Fleming eine besondere Virtuosität entfaltete, sind selten und stehen im Verdacht, mehr aus der Not geboren zu sein als aus der Kunst elegant verschobener Deckung von Sinn- und Verseinheiten. (37) Reicher an solchen Kühnheiten sind seine freien Dichtungen. In der „Antigone“, wo er mit ängstlicher Feder eine fremde Handschrift nachfuhr, reicht seine Ueberlegenheit über die sprachlichen Mittel nicht aus ihn zu befähigen, in solcher Freiheit über seinen Raum zu disponieren. Sein Uebersetzen geht Vers für Vers, kurzatmig, immer wieder absetzend. Auch hier zeigt sich der rationale Geist teilend, gliedernd, spaltend, so wie wir es bei der Analyse des Satzbaus gefunden haben. Man muß sich überhaupt klarmachen, wie lang dieser neue Vers einer an Achtsilbler gewohnten Dichtung zunächst vorkommen mußte, um zu verstehen, daß Opitz ihn nur gliedweise zu bewältigen vermochte. Es gehörte der große Atem eines Dichters wie Gryphius dazu, erstmalig den ganzen Raum eines Alexandriners mit e i n e m Bogen zu überspannen, einen oder mehrere dieser Verse wirklich aus e i n e m Gusse zu bilden. Der Ausdruck dafür ist das Enjabement der Zäsur, bis zu deren

völligem Verschwinden. Die dialektische Spannung wird straffer, die rhetorische Füllung praller. Bis dem Gryphischen Pathos selbst das Gehäuse dieses Verses zu eng wurde, und es in vierzehn- und fünfzehnsilbigen Versen ein noch breiteres Bett sich suchen ging.

Solange indes die Verse für Kräfte wie die Opitzschen noch zu groß sind, meldet sich die Not, sie zu füllen, und Wörter treten ein, die an sich pleonastisch oder sinnlos sind, nur um ihres bloßen Silbenwerts willen: die berüchtigten Flickwörter. Dieser Lückenbüßer stehen noch unzählige in den Versen, bis eine antretende Generation sie mit wachsender Strenge aus dem Alexandriner verwies. (38)

Von dem Versmaß des Dialogs sind die Chöre scharf geschieden. Ihr liedhafter Ursprung und Charakter bei Opitz wurde oben verhandelt. Ihre metrische Behandlung ist nicht einheitlich und konsequent. Es wechseln ohne inneren Grund alle Möglichkeiten von Strophen- und Versbau, Reimart und Reimstellung. Ganz willkürlich gebaute stehen neben sehr kunstvollen, wie der „Abgesang" des 6. Chors, dessen metrisches Schema ein kleines architektonisches Meisterwerk ist. Dieser selbe Chor zeigt eine, wenn auch unregelmäßige, pindarische Form, während der fünfte eine Art Madrigal darstellt. Mit dem griechischen Text stimmen weder Gliederung noch Ausdehnung der Chöre überein. Auch in den nicht strophisch gebauten, aber rhythmisch unterschiedenen Versen, mit denen der Chor den neuen Auftritt anzukündigen pflegt, herrscht volle Uneinheitlichkeit und Planlosigkeit.

Das Stilmittel des rhythmischen Wechsels, das in der „Poeterey" empfohlen und sowohl in den „Trojanerinnen" als auch in „Dafne" und „Judith" reichlich angewendet worden war, findet sich nur selten und steht allein im Dienste der Gliederung, nicht der musikalischen Wirkung. Auch daß der Uebergang zu Trochäen gerade an dramatischen Höhepunkten stattfinde, wie Borcherdt[53] für die „Dafne" und A. Mayer[54] für die „Judith" beobachten konnten, läßt sich für die ja überhaupt viel gebundeneren Masse der „Antigone" nicht bestätigen.

Außer den eigentlich chorischen Partien besitzt die „Antigone" noch zwei strophisch etwas komplizierter, aber sonst durchaus

[53] Zeitschr. d. Vereins f. Geschichte Schlesiens, Bd. 43, S. 233.
[54] Euphorion Bd. 20 (1913), S. 49.

gesetzmäßig gebaute Kommoi, rhythmisch gelöste Wechselgesänge des Klagenden mit dem Chor. Diese waren in ihren gesetzmäßigen Korresponsionen von den Herausgebern noch nicht erkannt, sie wurden etwa als freie Rhythmen betrachtet, und danach sind sie von Opitz wiedergegeben. Er wählt „freie Verse“, lyrisch bewegte Maße von wechselnder Silbenzahl und Reimordnung. Merkwürdigerweise fallen beide Kommoi zu früh in den Alexandriner zurück (v. 872 ff. und v. 1270 bis zum Schluß, v. 1352). Die damit erzwungene Ausstopfung dieser kurzen Kola mit Füllphrasen wirkt nun allerdings schlechthin ruinös. Entzieht sich schon der Schluß des ersten Kommos völlig einer alexandrinischen Formulierung, so wird erst recht der Ausgang der Tragödie, der im Griechischen überhaupt nicht mehr auf den Boden des dialogischen Trimeters zurückfindet, sondern in erschütterter Klage melisch ausklingt, in der Stimmung dadurch geradezu gefälscht.

Den Opitzschen Vers schließt der Reim, der im Alexandriner in paarigem Wechsel männliche und weibliche Endungen verknüpft. Die Reimstelle trägt im Alexandriner neben der Silbe vor der Zäsur den Hauptakzent. Dazu steht im Widerspruch, daß sie meist mit belanglosen Klauseln besetzt ist.

Opitzens Reimvorrat ist äußerst beschränkt. Wenige anspruchslose Formeln kehren allzu häufig wieder[55]. Seltene oder künstliche Reime liegen ihm ganz fern, wie sein Stil überhaupt alles Auffällige meidet. (39) Der Reim ist in seinen akustischen Möglichkeiten überhaupt noch nicht erfaßt. Von einer Empfindlichkeit für klangliche Reize, wie sie die Nürnberger wenig später schon entwickelten, ist bei Opitz noch keine Spur[56]. Auch seine Dichtung ist in Satzstellung und Wortwahl noch von der Reimnot beherrscht. Für die weiblichen Reime erwiesen sich Verbalformen als hervorragend geeignet, die mit betonter Stamm- und kurzer Endungssilbe dem metrischen Gesetz genügten und gleichzeitig eine relativ große Auswahl von Reimen gewährten. Auch im männlichen Vers überwiegen verbale Reime[57]. (40) Da das Vers-

[55] Auch das ist ein immer wiederkehrendes Merkmal klassizistischer Perioden, denen immer wieder Richtungen folgen, die in Reaktion gegen die epigonale Ausdruckslosigkeit solcher abgebrauchter Reime nach neuen und raffinierteren Seltenheiten spüren. Eine Zusammenstellung Opitzscher Reime, allerdings unter Bevorzugung gerade der ungewöhnlichen bietet Kehrein, Gramm. d. deutschen Sprache d. 15.—17. Jh., Leipzig 1863, 1. Teil, S. 289.

[56] In der „Poeterey“ findet sich ein akademischer onomatopoetischer Hinweis, in seiner Lyrik vereinzelte schüchterne Versuche, die nichts besagen.

[57] Vgl. Manheimer a. a. O. S. 37 f.

ende meist mit dem Satzende zusammenfällt, wird dabei natürlich die reguläre Endstellung des Verbs im Nebensatz ausgenutzt. Hatte die Tempusform des Nebensatzes zu ihrer Bildung eines der Hilfsverben „sein" oder „haben" erfordert, so fallen diese um der Endstellung des finiten Verbs willen häufig aus, oder es tritt Inversion ein. (41) Um im Hauptsatz das finite Verbum an das Satzende zu manövrieren, ist dagegen schon ein ungewöhnlicheres Verfahren nötig, nämlich die Einschaltung eines Hilfsverbums, die das Hauptverbum veranlaßt als Infinitiv oder Partizipium den Schluß des Satzes aufzusuchen. (42) Daß die technische Not nicht der einzige Anlaß dieser Konstruktion ist, sondern daß sie auch der syntaktischen Entlastung des finiten Verbums dient, wurde oben dargelegt. Erwiesen wird das durch die Tatsache, daß die Fälle häufig sind, wo im Nebensatz ein solches eingeschaltetes Hilfsverbum reimtechnisch gerade unbequem war, und es deshalb seine normale Endstellung dem zum Reime bestimmten Infinitiv zuliebe räumen muß. (43)

Auch hier also sind die technischen Nöte doch in geringerem Maße an dem stilistischen Ergebnis beteiligt, als es zunächst den Anschein hat, aber auch wo ihre Wirkungen unleugbar sind, entspringen sie einer stilgesetzlichen Disposition, der Reimfremdheit des Klassizismus.

*

* *

Damit[58] hat unsere Untersuchung alle Schichten der Formung durchmessen und auf ihren Ausdrucksgehalt befragt. Alle Symptome wiesen ausnahmslos und einhellig, trotz der Gebundenheit an eine fremde und ganz anders organisierte Vorlage auf den nämlichen Befund zurück, den wir am Anfang der Untersuchung schon thesenhaft vorweggenommen hatten, auf einen Stiltypus, der stofflich als Rationalismus, formal als Klassizismus zu bezeichnen ist. Wir halten dieses Ergebnis im Ganzen für durchaus charakteristisch für den Stil Opitzens und seiner unmittelbaren Schule. Es ist selbstverständlich, daß eine solche Uebertragung ihre Grenzen hat, daß sich bei weiterer Untersuchung im einzelnen Ergänzungen und Korrekturen notwendig machen werden. Zum Teil haben wir das selbst schon angedeutet. Kein Stil zeigt sich in chemischer Reinheit wie ein Laboratoriumspräparat, in jeder Realität mischen sich die Kräfte, und die Re-

[58] Vgl. dazu noch die Durchanalysierung einer Chorstrophe am Schlusse des Anhangs.

sultante hält immer irgendwie die Mitte der Komponenten. Als einen solchen Ausgleich auseinanderstrebender Richtungen haben wir von vornherein unseren Gegenstand behandelt. Auch in Opitzens anderen Dichtungen wird die fremde Herkunft des Stoffs oder der Gattung den Bearbeiter zu einem Kompromiß mehr als zu einer völligen Einebnung zwingen. Aber — um auf dem oben versuchten Vergleich mit dem Kräfteparallelogramm zurückzugreifen — man kann, wenn die eine Komponente (der Stil der Vorlage) und die Resultante (die vollendete Bearbeitung) gegeben sind, die zweite Komponente (den Stil des Bearbeiters) ungefähr ableiten.

Wir haben diesen nach verwandten Mustern als „Klassizismus" bezeichnet und glauben darunter überhaupt jene Gruppe von Dichtern (die sogenannte Erste Schlesische Schule) fassen zu können, die sich vor den Eingang des Barockjahrhunderts lagert, als dessen untrennbare historische Voraussetzung, aber stilistisch von ihm ebenso ausdrücklich geschieden. Das beides möchte unsere Zubenennung „vorbarock" ausdrücken. Diesem „vorbarocken" antwortet nach den Gezeiten der Geschichte am Beginne des nächsten Jahrhunderts ein „nachbarocker Klassizismus", der, in Gesinnung und Haltung verwandt, sich abermals um einen Führer gruppiert, um Gottsched. Hier erfolgt abermals eine klassizistische Erneuerung der „Tragödie", die man nun aus der Werkstatt des inzwischen entfalteten französischen Stils empfing. Der dieser parallele Anlauf war in Deutschland mit der „Antigone" abgebrochen in dem gleichen Jahre (1636), in dem in Frankreich mit Corneilles „Cid" der neue Stil zum ersten Male die Bühne betrat. Gottsched selbst hat sich als Fortsetzer Opitzens bekannt und ausdrücklich die Brücke hinübergeschlagen. Beide trennt der Strom des Barock, von den Klassizisten aus gesehen ein störendes Intermezzo, so wie von den immer wiederkehrenden barocken Wellen aus die klassizistischen Generationen stets nur als flüchtig auftauchende und wieder verschwemmte Inseln erscheinen. Opitz selbst schon erfuhr zu seinen Tagen diesen Umschwung als Ablehnung und Undank, — ein verspäteter Humanist in einer Welt, die sich um ihn herum in Stoffen, Kräften und Erlebnissen schon ins Barock verwandelt. Sein Humanismus trug ihm ein Stück des Schicksals der griechischen Tragödie auf, sein Klassizismus erschien zwar als Verrat an ihrem Geist, — für den Aufbau der deutschen Dichtung war er eine bildnerische Tat.

ANHANG

(Zu Kapitel III, 1: Der Gehalt.)

(1) Zerstörung des tragischen Lakonismus:

v. 1282: *γυνὴ τέθνηκε:* „Dess todten Mutter selbst / dein Weib ist auch umbkommen." — Aehnlich v. 1175.

(2) Verlust an Anschaulichkeit:

v. 114: *λευκῆς χιονὸς πτερυγὶ στεγανός:* „Geflügelt kräfftiglich". Aehnlich v. 75, 80 f., 89, 91, 117, 121, 123, 129, 131 usf.

(3) Bilder auf den Sinn reduziert:

v. 291: *οὐδ' ὑπὸ ζυγῷ λόφον . . εἶχον.* „trotziglich . . aussgebrochen". Aehnlich 129, 852 ff., 1040 usf.

Aktive Konstruktion durch ihr ausgesprochenes Resultat ersetzt:

v. 333: . . . *δεινότερον πέλει:* „behelt den Preiss". (Der negierte Komparativ wird in den Superlativ aufgelöst, vertreten durch eine abgegriffene Metapher.)

(4) Gemilderte Drastik:

v. 1234 ft.: . . . *εἶθ' ὁ δύσμορος*
αὐτῷ χολωθεὶς ὥσπερ εἶχ' ἐπενταθείς
ἤρεισε πλευραῖς μέσσον ἔγχος ἐς δ' ὑγρόν
ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένῳ προσπτύσσεται
καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλλει πνοήν
λευκῇ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος.

„Stösst doch den Degen selbst in seinen Leib / und nimbt
Die Fräwlein in den Arm / eh' er von Kräfften kömpt.
Er schnäubt und lässt die Lufft den müden Geist empfangen
Fällt nieder ganz befleckt mit Blute / bleich von Wangen."

Aehnlich v. 118, 134, 206 usw.

(5) Interpretative Einschaltungen:

v. 74: Eingeschoben: „Die abgeleibten kriegen von mir auch recht mehr Dienst." — Aehnlich v. 45, 75 u.a.m.

(6) Harmonisierung metaphorischer Uebergänge z.B.: v. 126, 600. Harmonisierung syntaktischer Uebergänge durch Einschaltung von vermittelnden Konjunktionen bei zu harter Asyndese: v. 333: „List ist zwar bei vielen Dingen."

v. 592: „also auch geschiehet, dass".

(7) Dunkle Stellen nur allgemein dem Sinne nach wiedergegeben: v. 124 f., 139 ... 570, 596, 605, 613 ... usw.

(Zu Kapitel III, 2a: Das Verbum und der Satz.)

(8) Nebensätze in Hauptsätze verwandelt: Es werden z. B. längere Perioden, die von einem verbum sentiendi abhängig sind, unabhängig gemacht, und das Verbum als selbständiger Satz eingeschoben:
v. 27: „Es soll sich / giebt man für / kein Bürger vnterstehn ..“
Aehnlich v. 31, 58, 61, 65 usw.

(9) Partizipia werden in ganze Sätze aufgelöst:
v. 1159: *τόν εὐτυχοῦντα τόν τε δυστυχοῦντ' ἀεί*: „Den / welchem es gar wol / und dem es übel geht.“ Aehnlich v. 1116, 1163, 1173, 1174, 1178 usw.

(10) Zu ganzen Sätzen erweitert:
Substantiva: v. 617: *ἀπάτα*: „Dass sie auch betrogen werden“.
Adjektiva: v. 187: *δυσμενῆ χθονός*: „Der Feind des Landes ist“.
Infinitive: v. 945.
Bestimmende Genetive: v. 454: *θεῶν*: „Das von den Göttern kombt“. Präpositionsbestimmungen: v. 174: *κατ' ἀγχιστεῖα*: „Als der ich nechst verwandt“.

(11) Spaltung von Sätzen:
v. 1227: *ἔνθα Κωρύκιαι νύμφαι στείχουσιν*
Βάκχιδες Κασταλίας τε νᾶμα.
„Wo man Corycus höle find Vnd deine Bacchus-Nymfen sind Wo Castalis sein Quell springet ...“
Aehnlich v. 415—421 (drei griechische = sechs deutsche Sätze.)

(12) Am eindringlichsten zeigt die Vermehrung der Satzzahl die folgende Tabelle, der ich, um einen Maßstab an die Hand zu geben, wessen die deutsche Sprache tatsächlich fähig ist, die Statistik der Hölderlinschen Uebersetzung beifüge:
Auf 100 Verse kommen Sätze:

bei	im Dialog	in den Chören
Sophokles	74	34
Opitz	129	85
Hölderlin	89	58

(13) Ellipse der Copula: v. 58, 62, 78, 92 usw.

(14) Verkappte Copula[59]: v. 282: „Die Götter können sie dem bösen günstig leben?“ Aehnlich gebraucht: befunden werden, bleiben, wachsen, werden.

[59] Solche Verkleidung der Copula bei Gryphius s. Manheimer a. a. O. S. 82.

(15) Farblose Verba: bleiben, geben, geschehen, haben, können. kriegen, lassen, liegen in, machen, thun, sich verhalten, werden. — Für tun z. B.: anfangen, begehen, beginnen, verbringen.

(16) Eingeschaltete Hilfsverben (außer den unter 15 genannten): bemüht sein zu..., für sich nehmen zu..., nötigen zu..., pflegen zu..., schauen zu..., scheinen zu..., sich nicht scheuen zu..., sich üben zu..., sich unterwinden zu..., wagen zu... u. a. m.

Dazu kommen die eigentlichen Hilfsverben: dürfen, können, müssen, sollen, wollen[60].

(17) Enteignung des Verbums: „durch Ausruff fürhalten" = *προκηρύττειν*.
„in Dienstbarkeit fassen" = *δουλῶσαι*.
„mit Schmach verletzten" = *ὑβρίζειν*,

(18) Die Ueberfüllung mit Hilfsverben veranschaulicht am besten folgende Tabelle: Auf 100 Verse entfallen satzbildende

	Hauptverba	tempusbildende Hilfsverba (sein, haben, werden usw.)	andere Hilfsverba (vgl. Nr. 17)
Opitz	38	30	62
Hölderlin	45	14	33

(19) Von 100 satzbildenden Verben sind durchschnittlich 9 intransitiv.

(20) Auf 100 Verse kommen Epitheta:

bei	adnominal		adverbial	
	bestimmend	schmückend	bestimmend	schmückend
Sophokles	14	17	1	1
Opitz	5	7	5	8

[60] Grammatisch ist zu beobachten, daß die heute herrschende Umschreibung des Futurums durch das Hilfszeitwort „werden" sich noch nicht als einzige Form durchgesetzt hat. An Formen, deren futurische Bedeutung, — wo sie aus sich selbst nicht außer jedem Zweifel ersichtlich wird, — sich ja in unserem Falle aus der Vergleichung mit dem griechischen Text eindeutig feststellen läßt, sind neben „werden" besonders beteiligt die Hilfsverben „wollen" und „sollen", (wie im Englischen noch heute). Dabei überwiegt in der ersten Person naturgemäß „will", in der dritten „soll", während die zweite gemischt ist. Den Grammatiken sind für diesen bis Luther durchaus herrschenden Gebrauch über das 16. Jahrhundert hinaus, so viel ich sehe, keine Beispiele bekannt. Es sind nach meiner Zählung in der „Antigone" von den 100 griechischen Futura 25 verloren gegangen, von den erhaltenen sind 30 durch das Hilfsverb „werden", 45 anderweitig umschrieben. Von diesen letzteren zähle ich 20 Formen, die durch „wollen", 15, die durch „sollen" und 10, die durch andere Zeitwöter (müssen, können, dürfen) gebildet sind.

(Zu Kapitel III, 2b: Das Nomen oder der Satz.)

(21) Im Dialog kommt auf je 20, im Chor auf je 14 Verse ein schmückendes Epitheton.

(22) Die Skala, in der die Epithetik sich etwa bewegt: gut, lieb, schön, süß, edel, groß, hoch, schwer, hart, grimm, frech, böse.

(23) Ausfall des Epithetons: (Die Differenz ist dabei im Dialog nicht sehr groß, weil hier auch der griechische Text mit der Epithese sehr sparsam ist.) Opitz gibt im Dialog etwa 75% ebenfalls epithetisch wieder, in den reicheren Chören dagegen nur 18%.

(24) Epitheton in pronominalen Nebensatz aufgelöst:
v. 1138: *μάτηρ κεραυνία*: „Mutter... so vom Donner ward verzehrt" (gleichzeitig Interpretation!). — (Vgl. auch Nr. 27 d.)

(25) Das Epitheton wird umschrieben:
a) durch adnominalen Genetiv: v. 418: *οὐράνιον ἄχος*: „Traurigkeit der Lüfften".
b) durch präpositionelle Apposition oder Maßverhältnisse: v. 1126: *δίλοφος πέτρα*: „Der Berg mit zweyen Spitzen". *δύστηνος*: „voller Schmertzen" und viele ähnliche.
c) durch Zusammensetzungen: v. 1142: *καθάρσιος πούς* „Helffer-Fuss". Hierzu gehören auch Adjektiva von Eigennamen, die die Sprache nicht bilden kann: v. 1128: *νύμφαι Βάκχιδες*: „Bacchus-Nymfen" u. a. m.

(26) Aufhebung des Oxymorons: v. 74, 793.

(27) Epitheta composita sind
a) ausgelassen z. B. v. 11, 116, 119, 143, 148 usw.
b) ersetzt durch substantivische Zusammensetzungen: *βαρυβρεμέτης*: „Doner-Gott".
c) ersetzt durch blasse Simplicia: *δεξιόσειρος*: „starck", *κουφόνοος*: „leicht" usw.
d) umschrieben durch ganze Sätze: v. 101: *ἑπτάπυλος*: „so sieben Thore hat". Aehnlich v. 800, 835, 1198, 1305 usw.
e) umschrieben durch andere Verbindungen: v. 876: *ἄφιλος*: „ohn' einen guten Freund". Aehnlich v. 538, 917.

(28) Zweigliedrige Formel:
v. 8: „Recht und Pflicht", 60: „Schluß und Macht", 68: „weder Witz noch Sinn". Alliterierend: v. 177, „Leut und Land". Gereimt: 595: „Tod und Not". Ferner v. 173, 200, 209, 221, 233, 249 usw.

(29) Antithetische Gruppierung von ursprünglichen Häufungen: v. 4 f., 781—790, 952 f.

(30) Substantiva: Angst, Creutz, Gefahr, Kummer, Last, Laster, Leyd, Noth, Pein, Plagen, Qual, Schande, Schmach, Schmertzen, Schuld, Sorgen, Uebel, Unfall, Unglück. — Adjektiva: arm, betrübt, elend, jämmerlich, schändlich, schnöde, unglückhaft. — Dazu noch zwei Aushilfen: trauerns-voll, schmertzens-voll. — Verba: beklagen, klagen, befürchten, kränken, leyden, schmertzen. Umschreibungen: kläglich anfangen, kläglich zurufen, Geschrey erregen. — Im Griechischen zähle ich für die verwandten Bedeutungen: 25 Substantiva, 23 Adjektiva und 15 Verba.

(31) Für griechisch ἄτη steht z. B. willkürlich: Creutz, Unfall, Noth und Pein, Gefahr, Creutz und Leyd, Unglück, Noth und Trawrigkeit, Schmach, Schande — d. h. für ein griechisches Wort 7 verschiedene deutsche Ausdrücke, von denen kein einziger adäquat ist[61].

Aehnlich ist z. B. ἁμαρτία bei Opitz nacheinander durch 9 verschiedene Wörter wiedergegeben.

(32) Zwischen v. 1261 und 1276 z. B. sind von 12 Interjektionen 8 ausgefallen.

(33) Indefinite und neutrale Pronomina: v. 399: „So dass er sonst was thut / und auff nichts gutes geht." — Aehnlich v. 301, 312, 361, 372 usw.

(34) Kanzleiwörter: hernachmals, hinfüro, ingleichen, sintemal, dieweil, gleichwol, wann dass, wiederumb, zuvorauss, dergleichen usw.

Ferner: „als" vor dem Relativpronomen: „als welcher" u. dgl. und viele andere Wendungen.

Flickwörter: nun, nur, je, allein, dergestalt, irgendwo, darneben, gewiss, gäntzlich, sonst, so auch, gleichfalls, hier (besonders im Reim) selbst, doch, freylich, jederzeit, hierbey, wol, da, gleichwol, etwa usw.

(Zu Kapitel III, 2c: Der Vers.)

(35) Etwa 50% der Senkungssilben haben schwachtoniges e.

(36) Die Elision ist weit zahlreicher als in seiner freien Dichtung, aber gegenüber den „Trojanerinnen" stark zurückgegangen.

---

[61] Bei den Uebersetzern Steinbrüchel und Stolberg wird der Ausdruck für diesen Begriff zwar krasser, aber immer noch wahllos variiert. Erst Hölderlin gibt ihn sinneinheitlich durch: „Wahn", „Wahnsinn", „Irrsaal", „Irrung".

worin wohl ein Fortschritt in der Uebersetzungstechnik zu erkennen ist. Dasselbe gilt für Synkope und Apokope.

Auf 100 Alexandriner:

	Elisionen	Apokopen	Synkopen
Freie Dichtung	5	0,4	0,2
Trojanerinnen	18	0,2	3
Antigone	8	0,2	3
Gryphius	18	3	3

(37) Der Fall des Enjambements ist nicht eindeutig zu bestimmen. Als objektives Kriterium wähle ich — was nicht ganz korrekt ist – die Interpunktionslosigkeit des Versendes. Dann ergeben auf 100 Alexandriner: die „Antigone" 7,5, Gryphius dagegen 12 Enjambements.

(38) Mit Flickwörtern aufgefüllte Verse:
v. 517: „Es ist auch eben wol sein Bruder."

(39) Häufig vorkommende Reimwörter[62]:

weiblich		männlich	
(ge)nommen : (ge)kommen	(16mal)	an : (ge)than	(11mal)
Erden : werden	(10mal)	stehn : gehn	(10mal)
stehe(n) : gehe(n)	(10mal)	bey : sey	(10mal)

Häufig vorkommende Reime:

weiblich		männlich	
—ehre, —en, —et	(22mal)	—ein	(28mal)
—ehe, —en, —et	(21mal)	—an	(22mal)
		—ir	(22mal)

Prozentual ausgedrückt kommen von Reimpaaren vor:

	über 5mal	über 3mal
weibliche Paare	20 %	30 %
männliche Paare	23 %	36 %

Die sechs häufigsten Reimendungen stellen 30 % aller weiblichen und 33 % aller männlichen Reime.

(40) Verben sind 80 % der weiblichen und 51 % der männlichen Reimwörter, das sind 65 % aller Reimwörter überhaupt.

(41) Ellipse des tempusbildenden Hilfsverbs im Nebensatz:
v. 2f. „Mit welchem Unglück uns nicht Jupiter geschlagen
Des Oedipus sein Haus / solange wir gelebt."
Aehnlich v. 5, 10, 14, 58...

[62] Eine Reimtabelle für Gryphius und Fleming bei Manheimer a. a. O. S. 39 f.

Inversion um des Reimes willen:
v. 49: „mit was für Hass und Schmach der Vater umb sey kommen".
Aehnlich v. 168, 172, 178, 200, 212.....

(42) Einschaltung eines Hilfsverbs um des Reimes willen:
v. 296 f.: „... dieses macht / dass Stätte wüste bleiben
Diss kan die Männer fort von Hauss und Hofe treiben."
Aehnlich v. 299, 305, 308, 309, 315.....

(43) Inversion des eingeschalteten Hilfsverbs im Nebensatz um des Reimes willen:
v. 5: „... dass ... nichts schnödes kan geschehen".
v. 91: „das muss ich lassen steh". — Aehnlich v. 94, 222, 236, 237 usw.

Probeanalyse

(v. 781—790)

1. Ἔρως ἀνίκατε μάχαν	O Amor / den kein Mensch bezwinget
2. Ἔρως ὃς ἐν κτήμασι πί-	Der sich in Haab vnd Güter dringet
3. πτεις ὃς ἐν μαλακαῖς παρει-	In Frawenzimmer Wangen macht
4. αῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις.	Und ruht daselbst die gantze Nacht:
5. φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ'	Der du das weite Meer durchrennest
6. ἀγρονόμοις αὐλαῖς	Vnd auch die Bawerhütten kennest:
7. καί σ' οὔτ' ἀθανάτων	Für dem kein Gott nicht Rath erkiest
8. φύξιμος οὐδεὶς	Damit er sich genugsam hütet:
9. οὔθ' ἁμερίων σε ἐπ' ἀν-	Für dem kein Mensch nicht sicher ist:
10. θρώπων. ὁ δ' ἔχων μέμηνεν.	Wer aber dich auch hat der wütet."

V. 1: „O" — Der pseudopathetische Anhub, mit dem mit einer Ausnahme jeder Chor und jede Anrede beginnt — aus dem Geiste lateinischer Rhetorik (S. 45).

„Amor" — Hier zeigt sich besonders kraß die völlige Verwandlung des Charakters, die die Latinisierung der Götternamen nach sich zieht (S. 27). Es handelt sich hier nicht um die einfache Ersetzung einer unbekannten Vokabel durch eine bekanntere, sondern um eine völlige Verschiebung des Gehalts. „Amor" ist etwas völlig anderes als „Eros". Die dämonische Macht der alten Zeit tritt hier auf im Rokokokostüm späthellenistisch-römischer Dichtung und diese noch einmal im Renaissancegeschmack stilisiert zu dem gezierten Putto, an den die neuen Poeten ihre Apostrophen richten. Der mächtige und verblendende Gott des alten Chorlieds wird in spielerischer Mythologik verkleinert zu dem neckischen blinden Schalk, der die bekannten kleinen Pfeile

verschießt. Kaum gibt es ein bezeichnenderes Beispiel für die Umstilisierung ins Rhetorisch-Artistische.

„den kein Mensch bezwinget“ — Das mit α privativum komponierte Epitheton ist in einen Relativsatz aufgelöst (S. 34 f.), was die Einführung eines durchaus überflüssigen neuen Subjekts „Mensch“ nötig macht. Diese Verbreiterung wirkt vernichtend auf das Formelhafte, fast Eponymische dieses Anrufs. (Die gedrängte Kürze von drei griechischen Worten ist in sechs deutsche aufgelöst (s. S. 35).

v. 2: „Der sich in Haab und Güter dringet“ — Die abermalige Beschwörung „Eros!“ ist aufgegeben.

Die Stelle scheint ganz sinnlos. Aufklärung gibt erst die Erklärung des Camerarius (s. S. 15): „qui in bona impetum facis“. Gemeint ist die Verschwendung, zu der der leichtsinnige Gott seine Opfer verführt.

„Haab und Güter“ die Doppelformel (s. S. 43), statt des einfachen κτήμασι.

„sich... dringet“ statt des viel eindringlicheren πίπτεις (s. S. 24).

Der ganze Vers ist von vier auf acht Wörter ausgedehnt (S. 35).

v. 3 und 4: „In Frawenzimmer.... Nacht“. — Der eine griechische Satz gespalten in zwei deutsche (s. S. 35) durch Abtrennung von ἐννυχεύεις, das zu einem Satz verselbständigt wird. Dafür muß für den ersten Satzteil ein neues Verbum erfunden werden:

„sich macht“: Diese Ausdrucksweise hat das unpassend Schelmische, das zum Begriffe „Amors“ allerdings gehört, statt des Unheimlichen, Nächtigen, des griechischen ἐννυχεύεις, das im folgenden Vers völlig mißverstanden wird.

„Frawenzimmer Wangen“ —, eine der neuen Zusammensetzungen (s. S. 41 ff.). Für das einfach-menschliche „Mädchen“ die höfische Standesbezeichnung „Frawenzimmer“, die mit dem Geltungsradius auch den Wirkungsradius der Dichtung beschränken muß. — Das Epitheton μαλακαῖς fällt aus (s. S. 39).

„Und ruht...“ — ἐννυχεύεις, wie gesagt, verbreitert zu einem ganzen Satze. Um den Vers zu füllen, müssen deshalb die Flickwörter „daselbst“ und „gantzes“ einspringen (s. S. 46 und 50).

v. 5: „das weite Meer“, — Das adjektivische Kompositum in ein substantivisches Simplex verwandelt (s. S. 39 und 41 f.) unter Hinzufügung eines blassen selbsterfundenen Epithetons (S. 39).

„durchrennest“, — hier hat ausnahmsweise Opitz einmal

einen vulgären statt eines feierlichen griechischen Ausdrucks gesetzt.

v. 6: „Und auch....kennest“ — Im Griechischen ist diese Wortgruppe noch von *φοιτᾷς* abhängig, Opitz löst durch ein neues Verbum ab, da ihm die Konstruktion zu unübersichtlich wird S. 35), durch das neutrale und nichtssagende „kennest“. Das Bildhafte des griechischen Ausdrucks ist dabei verschwunden (S. 24).

„Bawerhütten“, — Griechisches Substantivum + Epitheton wiedergegeben durch deutsche Zusammensetzung (S. 39 u. 41 ff.).

„auch“ pleonastisches Flickwort (S. 46 und 50).

v. 7: „Für dem...erkiest“ — Die elliptische Satzkonstruktion des Griechischen wird mit Hilfe des Prädikativums *φέξιμος* mit einem satzfähigen Verbum ausgestattet (S. 34 f.). Dieses Verbum ist wieder ganz blaß („erkiest“) und ohne irgendwelchen materialen Gehalt, der vielmehr auf das eng verbundene Objekt, ein Verbalsubstantiv: „Rath“ abgeschoben ist (S. 37). — Die Bildlichkeit ist völlig verblaßt (S. 24).

Die pleonastische doppelte Negation dient nicht, den Ausdruck gedrängter zu machen.

v. 8: Reiner Füllvers, der kaum aus *φέξιμος* = „hütet“ einige substanzielle Berechtigung zieht. Auch als interpretativ ist er kaum zu verteidigen, da der Sinn an sich deutlich genug ist.

v. 9: „Für dem....“ — Die einzige Stelle der ganzen Uebersetzung, in der eine Anapher versucht ist. Dadurch ist die Antithese Gott: Mensch ganz glücklich hervorgehoben, aber ohne die spezifische Note *ἀθανάτων : ἀμερίων* welche Epitheta beide verloren gehen, wohl auch aus religiösen Bedenken (S. 26 f.).

„sicher ist“. — Opitz hat um des Parallelismus willen ein neues Prädikat erfunden, mit dem Sinnakzent auf dem Prädikativum (S. 37). Das Griechische hat zwar den Gegensatz, aber nicht die Antithese in dieser tektonischen Konzinnität, vielmehr einen Kontrast mit Klimax.

„erkiest : ist“ — Dieser Reim ist bei Opitz häufig (in der „Antigone“ dreimal). Er ist von Buchner und Tscherning als mundartlich zulässig verteidigt und gerne verwandt worden.

v. 10: „Wer aber...wütet“ — Hier ist vollends Rhythmus und Schauer dieser Klausel gänzlich dahin. Ihre Gewalt ist heillos zerstört durch die fatalen Flickattrappen „aber“ und „auch“ (S. 46 und 50).

Das Partizipium *ἔχων* aufgelöst in einen Relativsatz (S. 34).

Die ganze Strophe ist im Gegensatz zur griechischen Fassung von ausgesprochener Symmetrik des Baus. Jede Zeile bildet einen abgeschlossenen Satz. Von einer Ausnahme abgesehen, steht regelmäßig das Verbum am Ende. Die Zeilen sind in syntaktischem und logischem Parallelismus paarweise geordnet. Das ist klassizistische Wandlung.